

kompozíció válik a megformálás fő eszközévé. A gazdag példatár elvileg korlátlanul bővíthető, egyes elemei esetleg cserélhetők lennének, az egész mégsem esetleges.

Az egymás mellé rendelt példák együttesében formálódó jelentés szép példáját nyújtja a lépcsők sokféle változatának bemutatása. Az, hogy a lépcső fontos építészeti elem, nem egyszerűen semleges eszköz, hanem kulturális forma, talán kevésbé tudatosodik bennünk, ha például főként az alul- és felüljárók töredezett, lehasznált betonlépcsőin járunk, melyekből már eleve kispórolták az anyagot. Bár egy korszakot így is közvetíthetnek, legalábbis azok számára, akiknek az életéből kiiktathatatlanná váltak. A könyvben szereplő lépcsőpéldák térben, időben és jellegben nagyon különböznek egymástól, de éppen ilyen módon írják körül emez egyszerű vagy egyszerűnek látszó elem gazdag változatosságát. Akad közöttük „lépcsőorgia”, mint a római Capitoliumra felvezető harminchat különböző lépcső és rámpa, másfél kilométeres mozgólépcső Hongkongban, vagy egyazon épületen belül változatosan vezetett lépcső és rámparendszer, építészeti promenád Le Corbusier híres villájában. San Francisco lépcsői különösen érdekesek abból a szempontból, hogy a tervezői önkény hogyan húzott rá a változatos domborzatú városra egységes négyzethálót, s ebből a megvalósítás és a használat során milyen szándékolatlan hatások és jelentések származnak.

Építészet és nem építészet között, erre a szerző visszatérően utal, nehezen vonhatók meg, nem is tehetők egyértelművé a határok. Csak az tartozna az építészet körébe, ami az építész döntésén múlik, amit az építész határoz meg, vagy ezek a döntések éppen hogy mindig feltételesek? Nincs tabula rasa, mondja a szerző, az út az elemek megismerésén, a velük való együttélés kialakításán át vezet. Hogy ez hogyan, milyen módon történik, érzékenység, figyelem és erőfeszítés dolga. Nemcsak az egyéneké, hanem a kultúráé. Úgy gondolom, a könyv hozzájárulhat ehhez a nálunk még meglehetősen a kezdeteinél tartó, ám nagyon is szükséges párbeszédhez az építészet és a kultúra más területei között. Ha nem építészként, hát használóként, *létezőként* mindenkire szól, szeretettel ajánlom hát mindenkinek.

Kerékgyártó Béla

BATÁR ATTILA „LÁTHATATLAN ÉPÍTÉSZET” CÍMŰ KÖNYVÉNEK BEMUTATÓJA

Nádas Péter és Batár Attila beszélgetése

NÁDAS PÉTER Nekem kell elkezdenem. Egy kis himnusszal kezdeném. S úgy mondanám fel ezt a himnuszt, mintha egymás között lennénk, a közönség nem ülne itt. Ezt a könyvet olvasni először is a saját szakmám szempontjából volt nagy élmény. Ezt a könyvet nyelvész írta. A nyelvészek különös fajtájából való. Szakmája szerint építész, aki építészeti szakkifejezéseket használ, de nem szaknyelven ír. Olyan szakember, aki a magyar nyelvet nemcsak szótárilag ismeri, tehát nemcsak nem okoz problémát neki a megfelelő igét használni a megfelelő cselekvéshez, hanem igen választékos nyelven ír. Nem finomkodó nyelven. Az ember tudja, hogy bölcsész voltál, azt is tudja, hogy külföldön élsz, egyrészt szakszerűen foglalkoztál a nyelvvel, másrészt kiszakadtál a nyelvből, ennek azonban semmiféle jele nem látható. Szerencsére a bölcsésznek sem maradt látható jele. Viszont két kultúra hatása látszik a nyelveden, az egyik a francia, a másik az angol. A gondolkodásod tárgyiaságán látszik az angol, a kifejezésmód átláthatóságán és egyszerűségén, illetve azon a törekvéseden, hogy ne legyen olyan komplikált dolog, amelyet ne világosan fejeznél ki, látszik a francia nyelv hatása. Olyan nyelvi hozományokkal dolgozol, amelyek a magyar nyelvben nem feltétlenül otthonosak. Mondjuk Kertész Imre esszéisztikájában találkozik az ember hasonló nyelvi szigorral. Ha nem merítenél a tájnyelvből és nem használnál olykor régies kifejezéseket, akkor azt mondanám, hogy ez egy száraz nyelv. Te is úgy találd, hogy van ilyen kapcsolat, s az írásmóddal valóban mérített a francia vagy az angol nyelvből?

BATÁR ATTILA Köszönöm a dicséretet, de nem hiszem, hogy kiérdemeltem ezt a sok elismerést. Az elmondottakhoz azt is hozzátenném még, hogy nagyon kínlódomva írok, telik az idő, amíg megtalálom a megfelelő kifejezést. Ez abból is adódik, hogy nehézkes ember vagyok, de abból is, hogy nem élek magyar környezet-

ben. Amikor azt említéd, hogy én a nyelvben próbálok visszahozni rég elfelejtett szavakat vagy Magyarországon ma már nem használt szavakat, azért adódik, mert elmentem '68-ban, a nyelv azonban tovább alakult nélkülem vagy az én ismereteim nélkül.

N. P. Például a „tunel”, a szót valószínűleg gyermekkorodból ismered.

B. A. Igen, feltétlenül, akkor így hívta mindenki a Bajza utcai alagutat a Nyugati pályaudvar vasúti sínpárjai alatt. Én ezt a kifejezést használtam továbbra is. De azt mondod, hogy a nyelvezetem száraz. Valóban, arra törekedtem, hogy olyan száraz legyen, amennyire csak bír, és az az érzésem, nem tudtam ezt megvalósítani, mert hajlamos vagyok arra, hogy túpírozzam a kifejezéseimet. Ugyanakkor pontosságra törekedtem, hogy valóban azt fejezzem ki, ami a fejemben van. Ez bizony elég nehéz. Pontosan beszélni, fölösleges szavakat kiirtani és mégis elmondani, amit érzek, azokkal a problémákkal kapcsolatban, amiket a könyvben felvettem, nem könnyű.

N. P. Második lépésben érdekelne, mi van a fejedben. Ha az ember a könyvedet elolvassa, akkor persze tudja. Ahogy én olvastam a könyvedet, az építézet érzékszervi felfogása van a fejedben, az építézet észrevétlen érzékszerveinek, illetve az észrevehetetlen érzékszerveinek működéséről van egy nagyon határozott elképzelésed. Az építézet szenzualitása érdekel, s ilyen értelemben nagyon érintve éreztem magam a könyvedtől, mert az én központi fogalmam is a szenzualitás. A magam módján az érzékszervi észlelésnek ugyanazokkal az alapformáival foglalkozom, amelyekkel te. Érdekelne, hogy ennek a felfogásnak van-e hagyománya az építézet történetében. Én nem tudok róla, hogy lenne. Hogy valaki az építézet érzékszerveivel foglalkozzon, mindenesetre meglepő.

B. A. Lehet, hogy van hagyománya, de én sem tudok róla, örülnék, ha találnék, örülnék, ha valaki figyelmeztetne erre, mert talán azokból is tanulnék, és remélem, hogy mások megbírálják, kiegészítik mindazt, amit írtam, hozzászólnak, hogy gazdagodjék ez a problémakör. Valóban, ahogy azt te említetted, ez a szenzualitás az, ami engem izgat, és ezt próbálok fölfedezni magamban is, az én rezonanciámból visszakövetkeztetni az építézetre, a körülményeire, az ember által átalakított kör-

nyezetre. A te írásaidból éppen ez a kemény rálátás, ez a pontosság, a legjobb szónak a megtalálása és ennek használata fogott meg és fog meg ma is, igyekszem ilyen módon kifejezni magam, és az emberek figyelmét a szenzualitásra irányítani.

N. P. Ugyanakkor a könyvnek nincsen pedagógiai ethosza, mintha nem akarnál senkit meggyőzni semmiről. A könyv leíró jellege az erősebb, mintha nem értékelnél, hanem észlelnél és leírnál. Nekem mégis lennének provokatív kérdéseim. Vajon a kollégáid észlelik-e azokat a szenzualis jellegű elemeket és hatásokat, amelyek közepette épületet emelnek, vagy nem veszik észre ezeket, mindez öntudatlan? Például a hangképző elemeket. Egy tér milyen módon hangképző, ha az épület erdőben áll, és milyen módon hangképző, ha egy sivatag közepén? A kérdés lényege, hogy nincs-e mégis valamilyen titkos pedagógiai szándéka vagy legalábbis felvilágosító szándéka a könyvednek?

B. A. Olyan értelemben nincs, hogy én is csak keresek, kutatok, dadogok, szeretnék rájönni valamire, és azt szeretném megosztani. Ez nem ugyanaz, hogy oktatni szeretnék. Inkább megosztani, piszkálgatni szándékozom, hogy mások is ne csak ösztönösen, hanem tudatosan foglalkozzanak a problémával. Az akusztikai problémákat nem én találtam ki, mérnökök foglalkoznak vele, e célból kiképzett hangmérnökök. De valahol az a hit él a használókban és az építézetek körében egyaránt, hogy bizonyos épületek esetében, mint például egy zeneakadémia tervezésekor, feltétlenül kell egy képzett hangmérnök. Még az is előfordul, hogy egy irodaház tervezésekor felkérnek egy hangmérnököt, hogy tervezze meg az akusztikai mennyezetet. Általában azonban nem törődnek azzal, hogy elnyeli-e vagy szétveri-e a hangokat a fal, pedig attól függően, milyen feladat ellátására készül az épület, más és más a megoldás. Nem egy csodáról van szó, amit én fedeztem fel, hanem csak arról, hogy ami amúgy is él az embereknek, az építézeteknek az agyában, azt tudatosítani lehet és kell, és sok olyan területre kiterjeszteni, ahol ezzel eddig még nem éltek. Mert nincs hangtalan tér. És hogy ha csak egy kis ötletet adtam is, és ebbe az irányba tereltem a figyelmet, akkor már boldog vagyok.

N. P. A kritikai attitűd töled elég távol áll.

B. A. Talán úgy fogalmaznám meg, hogy kiértek a válasz elől, hogy csak olyasmivel szeretek foglalkozni, ami nekem tetszik; ezzel lehet, hogy elodázom a kritikát. Ennek ellenére azt hiszem, hogy elkerülhetetlenül összeütközöm más nézetekkel, mert a gondolatok minden építész és minden használó fejében mások, és ezek mindenképpen szembekerülnek egymással. Ebben a tudatosítási folyamatban reménykedem.

N. P. Például a lépcsőkön. Kerékgyártó Béla is említette a lépcsőket. A lépcsőkről írottak engem is megragadtak, mert gyerekkorom óta súlyos problémám a lépcső, az épített lépcső. Egy gyerek számára a lépcsőfokok meghághatatlanok. Vagy amikor már feléri őket a lábával, akkor nem tudja a lépcsőfokok ritmusát követni. Aztán felnőttem, és rá kellett ébrednem, hogy a probléma megmaradt. Mert nemcsak Budapesten nem tudom a lépcsőfokok ritmusát követni, hanem más nagyvárosokban sem. Foglalkozol a lépcsőkkel, és mivel a stílusod leíró jellegű, ábrázoló jellegű és nem kritikai jellegű, olyan esetben is, amikor neked is meg kellett küzdeni a problémával, akkor is hagyod, hogy én küzdjek meg, mármint az olvasó. Itt szeretnék az építészetnek egy nagy problémájára utalni. Megkérdezni, hogy a te szemedben mi az építészet. Számomra gyerekkorom óta az az építészet, amit az építészek lépcsőként nem tudnak megoldani. Lehet, hogy szeretnék megoldani, de nem tudják, mert az ember járásának ritmusát nem tudják követni, vagy nem is akarják, vagy csak nagyon ritkán követik, hanem egy látványt követnek, ami tulajdonképpen csak formaelv, és a formaelv biztosan nagyon sok mindennel kapcsolatban áll: tradícióval, kultúrával, festészettel, szobrászattal, de nem feltétlenül a lépcsőn járó ember ritmusával és fizikai képességeivel.

B. A. Egyetértek, de sajnos gumiból nem tudunk tervezni vagy építeni, pedig az lenne a legjobb, ha gumiból épülnének a házak, és aztán ahogy az igény nő vagy szűkül, aszerint lehetne szűkíteni vagy szélesíteni azokat az épületeket, amelyekben élünk. Ez vonatkozik a lépcsőre is, mert ha megkérdeznék valakit, hogy elindulna-e egy bizonyos lépcsőfokon vagy sem, akkor az egyik helyeselné, míg a másik nem. De van egy átlag, és ezt az építészeti tankönyvekben le is írták, ennyi szélességhez ennyi magasság tartozik, ezt a mai emberi méretek, lépések átlaga szerint számították ki.

Lehet, hogy ez az átlag tegnap megfelelő volt, de ha ma magasabbra nőnek az emberek, mint tegnap, akkor ma már más a jó, mint tegnap. Kétségtelen, hogy a lépcső kényszerít, és a lépcsőnek van egy öntörvényszerűsége, diktál, és ehhez a lediktált ritmushoz nekünk, lépcsőjáróknak alkalmazkodnunk kell, ha tetszik, ha nem. Lehet, hogy elesünk, de az is előfordulhat, hogy van, aki remekül élvezi az adott lépcsőritmust. Az a kisgyerek, akiről írok, aki olyan szárnyakat kapott a lépcsőn lefelé ugrálva, hogy úgy érezte, most repülőt játszhat, és fölszállhat a pihenőről, mint egy kifutópályáról. Ezt a kisfiút a fantáziája felrepítette. Általában azonban az az építészet problémája, hogy a tervező minden egyes épülettel, mint egy burokkal, körülveszi az embert, akár a lakót, akár a dolgozót, és azzal akadályozza is mozgásában. Nemcsak lehetőséget ad, de kényszerít is. Ez elkerülhetetlen. Persze az a jó építész, aki lehetőséget ad arra, hogy minél több ember élvezhesse ezeket a körülményeket, és abban a saját életformájának megfelelő életet élhessen. De sajnos, nem lehet elég flexibilisen építeni, és ezért mi, építészek amikor felajánlunk egy teret, amelyben élhet a használó, akkor az kényszerzubbonyra is válik, és a lakók beleütköznek a falakba. Felvetettél a kérdésed elején valamit, amire szeretnék reagálni. Arra gondolok, hogy kérdezed, mi is az építészet, és hogyan lehet ezt megfogalmazni. Gondolom, ahány építész, annyi megfogalmazás van, vagy még több is, mert magam is az építészetről való felfogásomat menet közben többször is változtattam. Ma nem azt mondom, amit tíz vagy húsz évvel ezelőtt gondoltam. De azért vannak olyan elképzeléseim, amelyek az életem során nem változtak, és amelyekhez ragaszkodnék. Amire szeretnék kitérni, hogy az építészet minden esetben milliót teremt. Az építészet az emberi életforma kerete, ami nemcsak kifejezi az emberi tevékenységet, de vissza is hat rá, és milliójével befolyásolja az élet menetét. Ma már nem beszélünk annyit a funkcióról, mint ötven évvel ezelőtt, de azért vannak funkciók. Mondják, hogy az épületek szerepe védelmi. Megvéd az esőt, az állatok, a betörő és még sok minden ellen. Természetesen ez ma is fennáll. Nem tudjuk ma sem, hogyan kezdődött az építészet, fizikai okai voltak, vagy szellemi, akár vallási vagy egyéb igényt elégítettek ki. Nem tudjuk, hogy a menhírnek vagy a dolmennek mi volt

a szerepe. De azt ígen, hogy minden egyes tett, amit az építész megvalósít vagy megvalósíttat, hatással van az emberre. És ez a hatás, még akkor is, ha különböző emberekre különbözőképpen hat, mindig az építészről függ. Ő választja ki a megoldást, és ő dönt, hogy a hatást hogyan fogja elérni. Ha egy falat húz fel, mint Barragan, a mexikói építész, akit könyvemben idézek, és akit csodálok, mert akkor is, ha csak egy falat húz fel, azzal is építészeti teret teremt. Egy pusztá fallal is újra tervezi a teret, az ember körül új térkörülményt teremt. A pusztá fal is építészetté válik. Méghozzá Barragan a fallal mítosszal telített teret alakít ki. Hozom azt a példát is, hogy a japánok valamikor a MA filozófiáját követve négy karót szúrtak le, amelyeket négy kötéllel kötöttek össze. A tér közepébe oszlopot helyeztek, és ezzel „házat” teremtettek a szellemek számára. Úgy gondolták, hogy ezzel lehetővé válik, hogy az a szellem, amellyel az ő tradíciójuknak megfelelő szellemet képzeltek el, odajön, megszáll, és beköltözik a térbe. Nem kellett tehát egy mai értelemben vett épületet teremteni ahhoz, hogy ez a ház, a szellem háza megvalósuljon. És úgy gondolom, hogy sok esetben elég a jel ahhoz, hogy az emberben kialakuljon az a képzet, amely a házat jelenti a számára. Nem csak a fedél, a fal, a padló stb. szükséges ahhoz, hogy ezeket a képzeteket kialakítsuk magunkban. Ami lényeges ahhoz, hogy az emberben kialakuljon az ilyen érzés, képzet, azt az építésznek kell kitalálnia. Hogy az adott esetben melyik a legjobb megoldás, az is az építész feladata. Lehet az egy dupla balta, egy timpanon, két betű, egy szím, bármi, ami felidéz a kívánt asszociációt. Sokféle megoldás létezik, attól függően, hogy az építésznek milyen elképzelései vannak, és a használnak milyen az igénye.

N. P. Tudnál mondani arról valamit, hogy miben változott az építészeiről a felfogásod az utóbbi évtizedekben? Azt mondod, hogy többször változott.

B. A. Elhamarkodva mondtam valamit, és most válaszolnom kell. Hadd kezdjem azzal, hogy amikor kisgyerek vagy ifjanc voltam, és néztem a házakat, azt gondoltam, amennyivel magasabb egy ház, az annál jobb is. Mindig számoltam a házak emeleteit, és ha őt volt, pláne ha hat, akkor már nagyon boldog voltam. Ilyen gyerekes módon képzeltem el, mert a magasabb több erőt jelentett, és én is vele nőttem. A következő korszakomban úgy néz-

tem az utcán lévő épületek homlokzatait, mint a szobám falait. Az utca lett a nappalim. A külső meg a belső összekeveredett. Sok okból. Nem szerettem otthon lenni, és életteremnek az utcát választottam. Róttam az utcákat. Szerettem bekukkantani az ablakokon, más emberek életét nézni, élvezni a látottakat, mint egy regényt olvastam az utcát. Ezek a külső/belső kiszélesítették az életem terét. Szerettem a homlokzatokat, vacilláltam, tervezés helyett nem kellene-e inkább építészettörténettel foglalkozni. De elvettem, mert az volt az érzésem, hogy elsősorban az emberi életformának megfelelő házakat akarok tervezni. Azután továbblépve lassan alakult át bennem az a hozzáállás, hogy nem egyedül a szemnek kell tervezni, mert nem csak arról van szó, hogy például az arányokat figyelembe véve milyen tömegű, arányú épületek kelljenek, és hogy ezek hogyan kapcsolódjanak egymáshoz, hanem hogy hogyan lehet megmozgatni összes érzékszervünket. Teljességre akarok törekedni. Az ember pszichéjére kell hatni. Valahol itt tartok ma, és ezt írtam le a könyvemben. Nem azért, mert nem fontos a szem az építészeti környezetünk megítélésében, de nem szeretném kihagyni a többi összetevőt, hogy közösen formálják bennünk az építészeiről kialakított képzetünket...

N. P. Köszönöm, igen elégedett vagyok, nálad azonban kritikusabb lény, s ezért még egy kicsit kötözködöm. Arra gondoltam az előbb, amikor azt mondtad, hogy tulajdonképpen bármit letecszünk, abban benne van a hagyomány, hogy akkor az épület nemcsak bizonyos időjárási körülmények között nyújt védelmet, hanem beavat a múlt időbe is, vagy nemcsak egyfajta teret jelent, ami a sajátunk, hanem kitágítja, utal a közörsre. S akkor ez fordítva is így van, és így teljes az igazság. Az ember gyermekkorában érez egy bensőséges és védelmet adó teret, amikor bevonul egy bokor mögé, és ott hihetetlenül titkos és valóságosan is titkos dolgokat művel, aztán felnő, s amikor ránéz ugyanarra a bokorra, akkor látja, hogy ez a bokor semmit nem takart el. Az építészet hihetetlen dolgokat emel föl, s mintha azzal a gyermeki vággyal tenné, hogy minél magasabb, minél nagyobb legyen, s mindez aztán, furcsa módon nem pozitív erőként működik. Nem nyújt védelmet, hanem inkább kiszolgált, bensőségeséget sem teremt, hanem inkább ridegséget áraszt. Vannak épülettípusok, a ma-

gyar építészetben különösen gyakoriak, amelyek kifejezetten elutasítók. Mintha azt mondanák nekem, hogy ne gyere belém, maradj kinn, sőt a magánépítkezésnek mintha részben ez lenne a célja.

B. A. Sokféle feladata lehet az építéseknek és az épületeknek, és azt gondolom, hogy az épület céljából kiindulva, illetve annak megfelelően kell kitalálni a megoldást. Mondtad, hogy van, amikor az a feladat, hogy ne fedezzék fel a bejáratot, ne lehessen könnyen bejutni az épületbe.

N. P. Igen, ez biztosan így van, de például a templomépítészet esetében kínos. A mai magyar templomépületeknek hegyes, kicsi kapuja van, ami azt üzeni, ne gyere belém. Van olyan templom, amelyet meg kell kerülnünk, hogy valahol hátul bejussunk a kapuján.

B. A. Igazad van, ez rendkívül fontos probléma, ugyanúgy, mint a fal. Kizárni, beengedni, mind a tér elhatárolását jelenti. Falak, nyílások újraformálják a meglévő térséget, vagy új tereket alakítanak ki. A téralakítás térkapcsolást is jelent, azt is, hogy a szabadból be akarunk jutni egy zárt térbe. Be akarunk menni egy templomba, de be akarunk menni egy múzeumba is. Azzal az épülettel, ahol órákig kell keresni a bejáratot, baj van. Például ott van Frank O'Gehry híres bilbaói múzeuma, ahol két bejárat van egymás mellett, az egyik a múzeumba, a másik az étterem/könyvtárba vezet. De ha nagy betűkkel nincs kiírva, hogy hol van a múzeumbéjárat, akkor ott állok, és vacillálok, hogy jobbra menjek vagy balra. Akkor bajban vagyok. De van olyan eset is, ahol az a cél, hogy ne lehessen megtalálni a bejáratot. Nem jut más az eszembe, mint a börtön. A bent lévők, mármint az örök, nem nagyon szeretik, ha a kívül állók látják vagy könnyen megtalálják a bejáratot. Nem a bemenők miatt, hanem mert a bent lévők esetleg ki is akarhatnak jönni. Tehát van olyan épület, ahol az a fontos, hogy ne találják meg a bejáratot. Minden az épület feladatából adódik.

N. P. De például egy labirintusban nagyon fontos, hogy megtaláld.

B. A. Így van, a labirintus esetében fontos, hogy megtaláld a bejáratot, de ugyanúgy az is a cél, hogy aztán ne tudjál kijutni. Két tér közötti kapcsolat – ami nyílásokon keresztül történik meg – egyes esetekben olyan kell legyen, hogy átengedjen, sőt hívogasson, és az emberek ösztönösen megtalálják a bejárat útját, és

ne keresgéljék, másrészt pedig vannak olyan épületek, ahol el kell titkolni a megközelítés lehetőségét, láthatóságát. Például ha valaki felkocszik a Los Angeles melletti Beverly Hillsre, oda, ahol a nagyvonalú, bombasztikus kocsibehajtók világosan mutatják a bejutás helyét, mert a feltűnés, a hivalkodás a cél. De ha utána valaki kívülről benéz, és meg akarja találni a ház bejáratát, az már külön detektívképességeket igényel, mert a ház ajtaját el akarják rejtteni a külvilág szeme elől. Így egyszerre lehet az egyik bejáratnak elzáró, míg a másikat nyitó szerepe, attól függően, mi a feladata egy adott épületnek és ennek következtében a bejáratnak. Minden a térelválasztás módján, a térelhatároló elemek alkalmazásán múlik. Így teremtünk grandiózus vagy intim, riasztó vagy marasztaló tereket. Ha minden építészeti eszközt mérlegelve vetünk latba, és minden érzékszervünket bevonjuk a hatás kialakítására, akkor megteremtjük a feltételeket sajátos építészeti terek létrehozására.

Elhangzott: Írók Boltja, 2005. szeptember 22.

*A szöveget lejegyezte és szerkesztette:
Sz. Szilágyi Gábor*

AZ AGY-RÉM

Hajas Tibor munkáiról

Képkorbácsolás. Hajas Tibor (1946–1980)

Vető Jánossal készített fotómunkái

Szerkesztette Beke László

MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004.

232 oldal, 6000 Ft

Hajas Tibor: Szövegek

Sajtó alá rendezte és kiadta F. Almási Éva

Enciklopédia, 2005. 480 oldal, 3500 Ft

I

Az *Orpheus* folyóirat 1999-ben kiadott Hajas Tibor-emlékszámába óta közel hét év telt el, és ez idő alatt meglehetősen kevés publikáció jelent meg Hajasról, illetve vele kapcsolatban. A 2004-es és a 2005-ös év (az utóbbiban a művész halálának huszonötödik évfordulójával)

fellendülést hozott e tekintetben: a Hajas-életmű körüli filológiai tevékenység felélénkült, és kiadványokban testesülhetett meg. Az új kiadványok lehetővé teszik az átfogóbb pillantást az életműre, és felvetődhet a kérdés: van-e a kortárs értelmezői közösségnek aktuális mondanivalója Hajassal kapcsolatban? A válasz egyszerű: valójában nem sok. A Hajas-életműkiállítás katalógusában – Baksa-Soós Vera kurátor hangulatos nyitóesszéje mellett – katalógusszöveggént Dékei Krisztina 1999-es tanulmányának rövidített változata olvasható, amely alapos és fontos munka, de csak Hajas Tibor szövegeiről.¹ Noha Hajas irodalmi és képzőművészeti munkássága szervesen fonódik össze az életművön belül, Dékei írását talán mégis szerencseesebb lett volna a SZÖVEGEK-kötetben megjeleníteni. Persze az ilyen döntések számos körülménytől függenek, itt csupán arra a helyzetre szeretnék utalni, hogy a képzőművészeti kiállítás katalógusában *nincs* friss művészettörténeti tanulmány, a fotómunkákat bemutató album sem vállalkozik művészetkritikai értelmezésre, a SZÖVEGEK-kötet előszavában pedig néhány, az „igazi Hajast” (13.) a művész mítoszaival szembeállító megjegyzés mellett leginkább a sajtó alá rendezés folyamatának feltételezéseként és hatalmi harctól tarkított botránykrónikája olvasható. A lényeg pillanatnyilag magukban a kiadói gesztusokban rejlik: a Hajas-életmű hozzáférhetővé tétele folyamatban van, viszont a kiadások, hogy úgy mondjam, *paraszövegeiből* az derül ki, hogy Hajast illetően van a levegőben valami nagyon nem megoldott, valami zűrzavaros. Ennek köszönhetően életművének legnagyobb vonzereje még most is a „tilosság” aurájában rejlik, miként erre Hajdu Istvánnak a KÉPKORBÁCSOLÁS-albumról írott recenziója rámutatott. „Úgy tetszik, majd huszonöt évvel végzetes autóbalesete után tilossága hat máig is a legerélyesebben és legérvényesebben.”² A Hajas-munkák szigorát, felforgató energiáit még nem szelődítette meg az aprólékos értelmezői munka humanizáló-fegyelmező ereje, és az életmű – részben érintetlenségének köszönhetően – megőrizte az új avantgárd *Legyél tilos!* imperatívusát is.

II

Hajas Tibor életművében – az életrajzi keret nélkül is vizsgálható versek, esszék, elméleti tézisek és egyebek mellett – számos munka az életrajzi dokumentum és a műalkotás határte-

rületén helyezkedik el, ráadásul a művet és fogadtatását valóban erősen meghatározzák Hajas életrajzi mítoszai. E mítoszok máig tartó hatóerejét illusztrálják Dékei Krisztina kultikus fordulatokban bővelkedő sorai: „*Hajas Tibor élete intenzív izzás volt, a halál folyamatos megkísértése. Üstökösként élt, és izzó fénycsóvaként távozott. [...] Tette nem kaland volt, hanem áldozat a többiek helyett. Megváltás miértünk. De példája személyes, nem követhető: vállalhatatlan élményközösség. A fellobbanó fényben átlépett a túlvilágba, és mi magunkra maradtunk. S ő mindörökké az lett, amivé válni akart. MÍTOSZ.*”³

Az összkiadás – ha valójában nem törekszik is abszolút teljességre – lezáró jellegű kiadói gesztusként különleges perspektívába állítja az életút és az életmű viszonyát. A közvélekedés szerint az író a magánéletét egyrészt szublimáltan vagy stilizáltan – „irodalomként” – emeli át műveibe, másrészt néhány a magánélet személyességét megőrző műfaj keretein belül tárja az olvasók elé azt, így például az önéletrajz vagy a napló esetében. Az irodalom és a művészet határain kívül eső intimitás dokumentumai ezzel párhuzamosan gyűlnek össze az életpálya folyamán, és sajátos státusba kerülnek: „*esetükben megáll az életrajzi keret visszavonkoztatása a műre: ezek a szövegek ugyanis nem művek, hanem »maguk az élet«, amiket nem kell megfejteni, mert értelmük magától értetődő, természetes.*”⁴ Hajas Tibor írásainak személyes-életrajzi jellege elsősorban arra ösztönzi az olvasót, hogy az irodalmiságon belül mint sajátos „határszövegeket” vegye figyelembe őket. Az ilyen szövegek egyrészt gyakran *töredékesek*, másrészt *személyes jellegűek*, nemcsak a naplók és az önéletrajzok magától értetődő személyességét illetően, hanem mert a szerző olyan dolgokat ír le bennük, melyek az olvasót esetleg kínos helyzetbe hozzák, feszélyezik. A Hajas-életrajznak a művész munkáiban való felbukkanását illetően két – egymással kiegészítő viszonyban álló – jelenségkört kell figyelembe venni. Az egyik megközelítés szerint a biográfiai elemek szimbolikusan felértékelődnek, mintegy műalkotásokká stilizálódnak, a másik alapján pedig a szövegek és a művek az életrajz és a személyiség megismerését szolgáló reprezentációkká alakulnak át, mely reprezentációkra többnyire nagyon jellegzetes morális és lélektani olvasatok települnek.⁵ Az életrajzot a mű vonatkoztatási keretként használó értelmezésekben szimbolikusan felértékelődik-felérté-

kelődhet Hajas zsidósága vagy éppen pere és börtönbüntetése, továbbá halálos balesete is, mely utóbbi jól illeszkedik a budapesti underground „mindenki megdöglik vagy lelép” mitológiájába. A szimbolikus felértékelődés kontextusában jelenik meg Hajas szuggesztív személyisége is, melyhez a felnagyítás és a rendkívüliség képzetei kapcsolódnak. Hajas hipertrófiás énjét és ennek feltétel nélküli akceptálását tanúsítja Molnár Gergely egy megjegyzése, melyet Lángh Júlia levele őrzött meg: „Gergely azt mondta, te csak akkor fogsz útlevelet kérni és kijönni egy kicsit körülnézni, ha királynak jöhetsz mert attól vagy biki, hogy nem érdekel hogy királyok nincsenek és háromszáz ember fog napi tíz órában három évig dolgozni azért, hogy neked előkészítsen valamit, amikor három percere fölállsz valahol valamire, ami magas, és közölsz valamit ami bizonyára szintén magas és ha nem így történik, el se kezded.”⁶

Hajas munkáiban az életrajz és az életrajzi elemeket tartalmazó művek számos alkalommal kölcsönösen leképezik egymást, így például Hajas szivarmániája, illetve a szivar motívumára épülő konceptuális munkák esetében.⁷ Hajas szivarozási szenvedélyéről sokat és szívesen írtak már; ezt a motívumot mégis szükséges külön megemlítenem, ugyanis a SZÖVEGEK-kötet külső megjelenése is hangsúlyozza ezt. Nemcsak a könyv dekoratív zárszalagja, amely egy havannaszivar felnagyított szalagja lenne, hanem a hátsó borítón látható fénykép is erre utal. A Vető János által készített fotón Hajas éppen méretes szivart tart a kezében, íróasztalán pedig jól látható a neszkávés üvegekben tárolt hamu és csikkítőmeg.⁸ Hajas más munkái esetében inkább fokozott élményközelségről van szó, a műbe szőtt életrajzi anyag, illetve a művészt hatalmába kerítő lélekállapot szublimálatlan formában kerül a szövegbe, afféle – töménységének köszönhetően már-már fogyaszthatatlan – „szuperirodalmat”⁹ hozva létre, így például a SZÖVEGKÁPRÁZAT esetében. Végül itt kell említeni azokat a műveket, melyek esetében a közvetlen életrajzi vonatkozás *indiszkreciót* eredményez. Az *indiszkreció* bizonyult problémának, nem merül ki annak veszélyében, hogy bizonyos szövegek vagy képek látán egyesek magukra ismernek. Létezik olyan felfogás, mely az *indiszkreciót* kreatív erőforrásnak tekinti,¹⁰ és feltételezhetjük, hogy ez a tényező is fontos hatáselem Hajas munkáinak nyugtalanul vibráló, taszító-vonzó erőterében. De a tapintatlanság mindenkit kellemetlenül

érinthet. A publikáció tapintatlan gesztusa a gyengébb munkák védtelenségére irányítja a figyelmet, és kompromittálhatja a szerzőt is művészi vagy morális tekintetben. Végül valóban felmerül az *indiszkreció* veszélye *másokkal* szemben. Hajas esetében az *indiszkreció*faktor a jelek szerint különlegesen erőteljes, nyomtatékkal említik mind a munkáit értelmező, mind a kiadások szempontjait ismertető szövegekben. Turai Tamás a SZÖVEGKÁPRÁZAT-ról írott tanulmányában megjegyzi: „Hajas művészetét rendkívül sokra tartom, ezt a szó filozófiai értelmében is szadista írását pedig, mely valószínűleg a legvadabb ilyen nemű szöveg, melyet magyar nyelven írtak – sokatmondó kudarcnak, és méltányolom az ettől független személyes indítékokat is, melyek megjelenését késleltetni akarják.”¹¹ Ez az álláspont egyébként nem csak a szövegekre, hanem a képekre is érvényes. Beke László a KÉPKORBÁCSOLÁS-kötet szerkesztési elveinek ismertetésekor ugyancsak szükségesnek látja hangsúlyozni: „nem közöltünk – még kontaktmáslatban sem – olyan képeket [...] amelyek személyiségi jogokat, emberi érzelmeket sértenének”.¹²

III

A hazai neoavantgárd kultúra izgalmas kérdésköre a nyilvánosság. A nyilvánosság fogalmában számos jelenség és szempont összegződik: a szcéna működésének páholyszerű exkluzivitásától – vagyis a nyilvánosság sajátos regressziójától – kezdve a privát terek nyilvános terré alakításán keresztül egészen az egyes (élet)művek vitáktól kísért nyilvánosságra hozataláig. Konrád György a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján arról értekezett, hogy a nyilvánosság való privátszféra világa az *autonómia* és az *antipolitika* tereivé, a civil társadalom laboratóriumaiává alakulhat át: ez a privátszféra kulturális és politikai felhasználásának emancipációs-humanista modellje.¹³ Amennyiben Hajas Tibor akcióit ehhez az eszményített térhasználati koncepcióhoz viszonyítjuk, akkor megállapítható, hogy az akciók részben a privátból nyilvánossá emelt terekre épülnek (padlás, pince, lakás, mosókonyha), másrészt viszont a Konrád által eszményített térnek éppen az *ellenvilágát* alkotják. A Hajas munkáit körülvevő, szituációba helyező terek nem a *communitas*, hanem a regresszió, az izoláció, a megalázás – egy szempontból ugyan csak privát – terei. Ezekről a képekről semmiképpen sem a lakás- prefixummal ellátható

underground intézmények (lakásszínház, lakás-kiállítás, lakásszeminárium) jutnak az eszünkbe, sokkal inkább a börtöncella és a kínzókamra, továbbá az S/M szex obligát díszletei.

A nyilvánosság tereivel folytatott játék a Hajas-munkák esetében a nyilvánosság sajátos „áthágásával” tekinthető azonosnak, az akciók azokat a civilizációs küszöbököt tekintik semmisnek, azokat a gátakat szakítják át, melyekről Norbert Elias a civilizáció folyamata kapcsán értekezett. Elias a szégyenérzet kialakulását az intim és a nyilvános szféra térbeli elhatárolásán alapuló térmetaforák segítségével írta le: „az ember sajátos meghasadtágáról van szó, amely annál erősebben nyilvánul meg, minél élesebb választóvonalakat húznak az emberi élet nyilvánosan, vagyis az emberek társas érintkezésében megmutatható, illetve meg nem mutatható, tehát »intimnek« vagy »titkosnak« tekintendő oldalai közé”.¹⁴ A tabuk és gátlások révén kialakul a „tokba zárt egyén” koncepciója és a test falával hermetikusan elzárt „belső világ” eredendő kommunikálhatatlanságának eszméje.¹⁵ Hajas Tibor egyes munkái e „tokba zárt egyén” burkolatának átszakítására irányuló kísérletekként foghatók fel, azonban a művész nárcizmusa miatt éppen kommunikatív karakterrel nem mindig rendelkeznek. A tok falán kívül a művész nem a Másikat, hanem csak a rá újabb önarcképként meredő külvilágot éri el. A „tokba zárt egyén” metaforájánál maradva a művész számára egy további lehetőség is kínálkozik: nem saját magának kell feltörnnie ezt a burkot, hanem kívülről kell felnyitnia. Feltételezhetően ebből ered Hajas vonzódása az orvosi környezethez, illetve sebészetmániája, ami a test felnyitásának imitálásában, a géz, a tű, a szike használatában, az orvosi beavatkozás kulisszáinak kedvelésében mutatkozik meg. A pszichológiai kifejezés és a sebészeti beavatkozás egyetlen diskurzust alkotnak ebben az esetben.¹⁶ A felnyitás, szétzedés, összerakás gyakorlatainak rituális műveletei egy további, Hajast illetően ugyancsak releváns problémakörre figyelmeztetnek. Az erőszak a boncolás, a trancsírozás, a kémlelés műveletein keresztül a megismerés eszköze, sajátos reprezentációs technikává válik. „Az erőszak mint reprezentációs technika a kora modern és a posztmodern színpadon egyaránt a kor ismeretelméleti bizonytalanságára, válságára adott reakció: azt a kulturális késztettséget fejezi ki, amely a látszat, a dolgok bőre mögé próbál hatolni, és a társadalom sebeibe váj bele.”¹⁷

A nyilvánosság egyidejű megvalósításának és provokálásának formája a *meztelenség* is. Hajas egy 1980-ban írott levelében jónak látja megjegyezni, hogy 1978-ban volt az „első nyilvános meztelen akció”.¹⁸ Feltételezhető, hogy a meztelen test jelentősége egy privát akcióban bizonyára más volt, mint – mondjuk – Jancsó Miklós filmjeiben. Az akciók során a testet egy szűk körű, szubkulturális nyilvánosság közegeiben érzékelték, és a művész nyilvános meztelenségére rávetült a magánember meztelenségére is. A ruhátlan test kiszolgáltatottsága mellett előtérbe került egy másféle védtelenség is. A *homlokzat*, amely minden ember személyiségének része, és az interakciók során védelmet biztosít számára,¹⁹ ugyanúgy sérül Hajas akcióiban, mint a közszemlére állított test vagy a kendőzetlen személyiség integritása. Hajas fotómunkái éppen e kettősségre építenek: a „képkorbácsolás” és a „felületkínzás” gyakorlatai ugyanúgy megkérdőjelezik az emberi test és személyiség integritását, miként a test különlegesen kopár vagy banális környezetben, védtelen pózokban, megalázó helyzetekben történő ábrázolásai. A fejére húzott zsákkal lefényképezett vagy a radiátorra támaszkodva maszturbáló Hajast megörökítő képek egészen bizonyosan nem tartoznak a művész legkiválóbb munkái közé, viszont nagyon szembevetődően, szociálpszichológiai szempontból is jól olvashatóan ábrázolják ezt a védtelenséget.²⁰

IV

Hajas életművének és személyiségének meghatározó tulajdonsága a *nárcizmus*, erre a körülményre számos értelmezője utalt.²¹ A nárcizmus és Nácisz mítosza (szemben a dionüszoszi őrjöngéssel, a tibeti halotti kultusszal, az önvészélyességgel és hasonlókkal) mégsem vált a Hajas-értelmezések meghatározó vonulatává. Ennek oka talán abban keresendő, hogy a nárcizmus problémája szorosan kapcsolódik az életmű nem szívesen faggatott, kellemetlenül „hideg”, „éjszakai”, „árnyékos” aspektusaihoz is. Amellett érvelnék, hogy Hajas gondolkodásmódjának és művészetének a nárcizmusból eredő meghatározó jegye a dialógus attitűdjének szinte fenyegetően tökéletes hiánya. Jó példa erre Hajas válasza, melyet a vele interjúút készítő Ungváry Rudolf egyik kérdésére adott: „Mit igényelsz a másik emberhez fűződő kapcsolatodban? – Magamat.”²² A nárcizmus világ-

megsemmisítő karakterét illetően érdemes Julia Kristeva véleményét idézni: „Ebben az autark szerelemben, amely az önmagában is autark istenséggel való egyesüléshez vezet, nincs olyan másik, aki ne lenne semmi.”²³

Egyértelmű, hogy nem lehet következmények nélkül mítoszt választani vagy valamely mitológiai mintával azonosulni: a mítosz energiája, melyet a mitológiai *elbeszélés* retorikai nyelvi, illetve a *pátosz* mintai érzelmi-lélektani dinamikája közvetít, mindenképpen determináló erejű. Az effajta attitűd nyelvi és esztétikai implikációit vizsgálva megállapítható, hogy Nárcisz mítosza tagadja a bibliai világképet alapjaiban meghatározó dialóguselvét. Bahytin szerint minden közleményben jelen van az úgynevezett „*harmadik címzett*” (isten, az abszolút igazság, a nép, a történelem ítélőszéke stb.), akihez *felbeszélünk*, és ezzel egyidejűleg osztjuk meg a közvetlen címmel a beszédünket. „*Minden párbeszéd mintegy a láthatatlanul jelenlevő és az összes beszélgetőpartner fölött álló harmadik válaszoló megértésének háttérére előtt zajlik.*”²⁴ Hajas nárcizmusának kíméletlenségét éppen az erősíti, hogy művei esetében a „második” és a „harmadik” címzett egyaránt felszámolódik, miként Nádas Péter megállapítja a SZÖVEG-KÁPRÁZAT erőszakos részletei kapcsán: „*És ettől kezdve a szöveg nem fordul többé hozzám. Elejti az eddig megszólított bárkit, aki olvassa, elejt engem, mint valami teljesen szükségtelent.*”²⁵ A műalkotás egyrészt saját kozmoszába zárul, másrészt mint afféle negatív epifánia a pusztulás és a semmi fordított (így paradox módon valós) tükörképékként jelenik meg. „*A lét nem-létnek bizonyul, s a nem-lét létnek, tökéletes & perverz pillanat, a két-tő illanó egysége / a rossz pillanata / A Rossz önmagát hozza létre.*” (366.)

A nárcizmus attitűdje nemcsak az akciókban ragadható meg, hanem a különféle feljegyzésekben is. E többnyire töredékes írásokban tetőződik a nárcizmus olykor bántóan distancianélküli, már-már *ostoba* borzalma. A „kései” Hajas-írások taszító voltát azonban nem (csak) a kannibalizmus, a gyilkolás, a kínzás aktusainak egyértelműen a nárcisztikus szexualitás erőterében való elhelyezése idézi elő, hanem – mindezek mellett – egy nagyon intelligens és érzékeny művészszemélyiség egydimenzióssá válása, elsívárosodása is. E folyamatban az esztétikai mozgástér egyszerűen beszűkül, másrészt – néha banálisnak tűnő – horrormotívumok-

kal telítődik. „*Kísértetek, mint vámpírok, melyik válik ki a sötétből? És akik a sötétben maradnak, melyik a kövér, a hízott, a fenyegető közülük? Melyiknek a foga csillog? Melyik emléked fenyeget az elpusztításoddal?*” (368.) Ez a szöveg problémamentesen illeszkedik a gótikus horrorirodalom konvenciói közé, más feljegyzések azonban Hajas munkáinak a boncolás és a kínzás műveleteivel jellemezhető rituális-fogalmi terét a modern lélektani horror kulisszái és szereplői felé mozdítják el. A cél nem annak bizonygatása, hogy Hajas művészete és gondolkodásmódja még szélsőségesebb, még brutálisabb volt, mint ahogy az vele kapcsolatban ismeretes. Fontosabb ennél, hogy a nárcizmus attitűdje és ennek következményei hogyan kapcsolódnak a horror szubkultúráját jellemző képi, illetve szöveges reprezentációkhoz. Az egyik tényező a folklorisztikus rémalakok és a hírhedtté vált emberi szörnyetegek alakjához való vonzódás. A nárcizmus tébolya nemcsak a hiedelemvilág szörnyeiben (vámpír, vérfarkas, kísértet) talált meghatározó mintákra, hanem az olyan gyilkosok személyében is, mint amilyenek hajdan Gilles de Rais (Kékszakáll), Fritz Haarmann (a Hannoveri Mészáros) vagy éppen az ellenkultúra és a terrorizmus kortárs világából előlépő Charles Manson és Andreas Baader voltak. „*Mit követeljek tőled, hova vesselek, mire tanítsalak? Mire használjam a hípnóvizst, milyen birodalom leszel, milyen szekta? Mansonod leszek, Baadered, Jim Jones / hogy figyeltél, amikor Guyanaról beszéltem, mennyire megéreztem a fogékonyságod!*” (378.)

Ezekkel kapcsolatosan a kortárs populáris kultúra néhány meghatározó történetére is utalhatunk.²⁶ A horrorpárhuzamok felhívják a figyelmet arra is, hogy a művészet tere, illetve a benne művészetként prezentált *akárm*i egy lidércek és agyrécek által uralt belső világ határai közé zárul, a művészet mint kép és szöveg a nárcizmus tébolyával terhelt szerző *tükös naplójaként* vagy *montázs* falaként jelenik meg.²⁷ A horrorregények és -filmek jellegzetes dramaturgiája szerint a szörnyeteg naplóját lapozgató vagy szobájának küszöbét átlépő áldozat a brutális jeleneteket ábrázoló fényképek, a falakra szerelt bilincsek, kampók, lenyúzott skalpok és egyéb testmaradványok láttán döbben rá, hogy egy minden emberi tartalomtól idegen világ határain belülre lépett. A nárcizmus tükrében megjelenő szétdarabolt testet –

lásd „*a darabjaira széthullott test [...] levágott végtagok, boncoláshoz kipreparált szervek képében jelenik meg*”²⁸ – csak a szörnyeteg képzeletvilága láthatja egészként vagy egyben.

Hajas Tibor töredékben maradt feljegyzéseit olyan értelmezési eszközöknek tekinthetjük, melyek alapján nemcsak azt pillantjuk meg az akciókban, amit azok a művészet nyilvános terébe állítanak, hanem amit *elfednek*. A brutális képzelgések és az egyes akciók forgatókönyvei egyetlen diskurzusban helyezkednek el, látható, hogy a szövegekben számos helyen felbukkannak az ismert akciók és fotómunkák kompozíciós elemei. „*Vágástérképek arcon, gézzel kitakart testfelületen festékekkel, krétával, felületkínzással kombinálva. [...] gézbe bábozódva a tornateremben: kötél, bordásfal. Hősugárzó. Bádög- vagy zománclavór, hányás. Borotvametszés, vérsapulás.*” (376.) Groteszknak tűnik, de ezek a feljegyzések – a „*borotva, tűk, kapcsok*” taxonómiájától kezdve egészen a „*kitépett herét, szemet szájba venni*” kannibáli gondolatáig (377–378.) – valójában alkotástechnikai jellegűek. A montázs-technika szexuálpсихológiai szempontból a szadizmusnak és a fetisizmusnak feleltethető meg. A test feltrancsírozása, majd extrém kompozícióba rendezése nagyon hasonló módon megy végbe egyrészt például Joel-Peter Witkin fotómunkáin,²⁹ másrészt pedig az olyan horrorikonok esetében, mint a láncfűrészes gyilkos, Letherface alakja Tobe Hooper klaszszikus horrorfilmjében, vagy mondjuk Thomas Harris regényeiben dr. Hannibal Lecter.³⁰ Hajas persze nem nevezhető pszichopátának, ugyanakkor horrormániájának konzekvens képviselésében észlelhető valami mindentől elrugaskodott, önmagát hergelő, örületbe hajló elem. Amikor jegyzetei fölé hajolva akcióit és egyéb munkáit tervezgette, elvakultságában talán nem mérte fel, hogy ötletei egyre kevésbé konvertálhatók a művészet nyelvére, egyre nehezebb számukra valamiféle esztétikai keretet létrehozni. E szempont alapján érdemes újra szemügyre venni a már idézett párhuzamokat. A Hajast foglalkoztató bizarr motívumok önmagukban vagy orvosi esetek, vagy szennylapokba való extrémítások lennének, csak akkor válhat belőlük műalkotás, amennyiben mondjuk posztmodern irodalmi kontextusba kerülnek (Houellebecq: ELEMÍRÉSZECSKÉK), vagy ha olvasható bennük az undor és a borzalom kultuszának poszthumanista fi-

lozófiája (lásd Joel-Peter Witkin képeit), esetleg reflexív jelentést kölcsönöz számukra a *camp* kétes hatásokra építő esztétikája, mint Tobe Hooper filmjének fogadtatástörténetében. Ahol nincs ilyen „keret”, ott a mű közepeszerű horror marad, vagy – jobb esetben – színvonalas lektűrként olvasható, mint például Harris nagyszabású *Hannibal Lecter*-trilógiája esetében.³¹

V

Hajas törekvései nemcsak az élet és a művészet közötti különbség felszámolására irányultak, hanem a közvetítettség és a műviség hangsúlyozására is. A közvetítettség fontosságát olyan alakok hangsúlyozzák életművében, mint a *dandy*, a *manöken* és a *Gólem*. Az avantgárd dandyzmus kérdése elhelyezhető egy történeti jellegű képzőművészeti-irodalmi kontextusban,³² ugyanakkor a XX. század második felében a *dandy* személye további jelentőséggel ruházódott fel. A *dandy* a popsztár formájában született újjá, és a szó szoros értelmében megtestesült benne a művész *nem evilágisága*, mint egyrészt felemelő, másrészt elriasztó egzisztenciális-szociális tapasztalat. A személyiség médiumként történő felfogása olyan szemléleti keretet hozott létre, melyben a művészvilág bálványai és a populáris kultúra hősei egymás jelképeivé váltak.³³ Hajas esetében a *dandy* szerep egy összetett és sok tekintetben nyugtalanító személyiség szcenírozása. A fekete csizma és a hosszú bőrkabát, később a zakó, a nyakendő, a szivar, a vékony bajusz hol az akcióművész militarista vonzalmait, hol a polgári milió és a színház világának bizonytalan átmenetét idézte fel, de ezen a heterogén elemekből építkező portrén az ellenkultúra egyes motívumai is helyet kaptak. Hajas gondosan ápolta ezt a képet, életrajzain és nyilatkozatain is látszott, hogy személyiségének és gesztusainak megtervezése mennyire leköttötte őt. A NE MONDJ LE SEMMIRŐL című antológiában közölt Hajas-kis-életrajz is nagyon tanulságos e tekintetben. „*Ez nem önéletrajz. Ez nem személyes vallomás. Ez nem lírai meditáció. Ez nem ars poetica. Amit olvas, öndivatbemutató. Itt én vagyok saját magam manökenje. Manökennek lenni nem privilégium. Mindenki manöken. Mindenki önmaga divatbemutatója. Mindenki önprospektus. Mindenki reklám.*”³⁴ Hajas sorai arra utalnak, hogy az egzisztenciális bizonyosságok megszerzésének megszállottja

együttal az *image* kétes hatásának precíz megfigyelője, de ugyanakkor gátlástalan hasznosítója is volt.

A közvetítettség szcenírozása nem csak a tömegkultúra eszköztárából származó képzetkörökön keresztül történt, Hajas szívesen használt a mágia és a misztikus vallási tradíció köréből származó motívumokat is. PERFORMANCE: A HALÁL SZEKSZEPIIJE című írásában a következőket olvashatjuk. „Műalkotássá kényszeríti magát, saját gölemje lesz. A művelet elkülöníti a többi embertől. Ettől kezdve csonka és embertelen [...] ki van szolgáltatva egy hatalomnak, melyről semmiféle információja nincs. Ennek a hatalomnak a manökenje, egy bábu, egy viaszfigura.” (329.) A Gólem a *par excellence* médium, és így a külsőlegesség és a közvetítettség rendkívül hatásos metaforája egyúttal.³⁵ Ugyanakkor Hajas gondolkodásában állandó a reflexió elem, ami egyúttal a nárcisztikus jelleget is erősíti: a művész „ön-maga Gólemje”. A művész Gólem olyan báb, amely egyrészt a szerző tükörképe, másrészt pedig valamely külső teremtőerő kreatúrája csupán: a nárcizmus lélektana, a tömegkultúra másolatvilága és a kabbalista misztika koherens egységet képez Hajas művében.

A Gólem motívuma különleges helyet foglal el – Hajastól nem egészen függetlenül – az új magyar avantgárd eszmetörténetében: az agyagszörny legendájában a zsidó gondolkodás, illetve a régi és az új *body action* törekvések egyaránt helyet kaphatnak. A test autentikus üzeneteinek eszményítése megfigyelhető a XX. század elején népszerű táncmozgalmakban, melyek afféle organikus szemiotikai rendszert próbáltak létrehozni a nyelv és a kultúra széles körben hangoztatott válságához képest. A nyelvvel szembeni bizalmatlanság motívumaival párhuzamosan kialakult az a gondolat, mely szerint az „élmény” és az „élet” leginkább autentikus kifejezési módja a gesztus és a tánc. E képzetkör legfontosabb ikonja Nizsinszkij, a századelő csodált táncművésze volt. Kozma György Nizsinszkij történetét feldolgozó regényei közös elbeszélésben értelmezik a zsidó misztika, a századelő spirituális-intellektuális mozgalmait, illetve az avantgárd hagyományok összefonódottságát. „Mi, akik szembekerülünk azzal, hogy egy ősi legenda akar bekopogni az életünkbe, lehetőséget kaptunk, hogy az ezoterikus (és az avantgárd) hagyományok tragikus e századi

szakadása fölött új – személyes – hidat építsünk” – olvasható a NIZSINSKY, A GÓLEM előszavában.³⁶ Kozma regényeiben az Orosz Balett tagjaként híressé vált lengyel táncfenomén több szempont alapján is a Gólemként jelenik meg. Egyrészt Gyagilev úgy „irányítja” Nizsinszkijt, mint ahogy Löw rabbi irányította a prágai Gólemet, másrészt Nizsinszkijt mintegy „rabul ejti” a gondolat, hogy ő a Messiás, aki végül maga is „bábuvá válik” a rajta elhatalmasodó skizofrénia következtében. Hajas Tibor mindkét Kozma-regényben szerepel, az elsőben saját nevén, de csak utalásszerűen,³⁷ a másodikban pedig a Heyes Bobó nevű kulcsfigura képében. „A vékonybajszú Heyes Bobó szivarhamu gyűjteménye közepette meztelenül aludna kutyaszánon a hóban. Mint a főpap, aki kicsereéli a hamut a szentélyben az oltárnál, aztán leveti gyolcsruháját. Minden egyes anyag egy bizonyos szellemi betűhöz tartozva kapcsolódik a teremtőhöz.”³⁸

A SZÖVEGEK-kötetben reprodukált egyik jegyzetlap szövege összegzi a hagyományos Gólem-motívumokat, de kapaszkodókat nyújt a képzetkör továbbgondolásához is. „Teremteni bűn. Bűn egyrészt a Teremtémmennyel szemben, bűn másrészt a világgal szemben, melyre rászabadul az a Teremtény, amely fölött már nincs kontrollunk, mihelyst a teremtés munkája befejeződött. [...] Minden kreatúra a teremtője fölötti uralomra tör. A gyermek a szülőre támad, a civilizáció a konstruktőrre, a filmkép a valóságra. Minden teremtény Gólem, veszélyes & ellenőrizhetetlen. Ez minden teremtés alapvető tragédiája. Csak az az öntudat tekintheti magát létezőnek [...] amelyiknek módjában áll a tükörképével találkozni – bármilyen szörnyű és csonka is legyen az.” (387–388.) Az illetéktelen, illetve az elhibázott teremtés motívumával kapcsolatban felmerül egy újabb fontos párhuzam: a Frankenstein-történet. Mary Shelley regényének a romantikában gyökerező irodalmi és filozófiai kontextusát³⁹ most figyelmen kívül hagyva megállapítható, hogy Frankenstein montírozottságát tekintve maga az *avantgárd* Gólem. Szervetlenül montírozott lény, aki istentől elrugaszkodottságát, tehát *eredetét* tekintve, továbbá montázsszerűségét, tehát *küلالakját* tekintve egyaránt rémalak, egyaránt félelmetes. „Ami kicsúszik az ellenőrzésem alól, az ellenem fordulhat, minden alkotás veszélyes, képes arra, hogy éppen hajdani ismerősége elvesztése folytán felfoghatatlannul, egy szörnyeteg műveként forduljon szembe ve-

lem, az alkotás folyamata maga az erőszakítétel, vesélyes agresszió, így eredményének sorsa is az ember aktuális éberségétől és erőviszonyaitól függ” – írta Hajas James Whale FRANKENSTEIN című filmjéről készített esszéjében.⁴⁰

VI

A költői oeuvre és az akcióművész Hajas kapcsolatát jól jellemzi Beke László megállapítása: „Hajas a 60-as évek végén költőként indult (mélyebb értelemben az maradt ma is).”⁴¹ Hajas költő maradt annyiban, hogy esszéit és más írásait mindig erőteljes líraiság jellemezte. E líra hatástörténeti megítélése természetesen kérdéses. Hajas Tibor intenzív és botrányos akcióművészeti munkássága talán el is vonta a figyelmet irodalmi tevékenységéről, továbbá irodalmi működésének néhány darabja – mindenekelőtt a SZÖVEGKÁPRÁZAT – olyan jellegű elutasításban részesült, amely nemcsak botrányosnak, hanem dilettánsnak, irodalmon kívülinek minősítette Hajas törekvéseit. Reprezentatív példaként megint csak Nádasra utalhatunk: „Hajas szövege botrányos, undort keltő és idétlen.”⁴² A Hajas irodalmi elismertetését különösen fontosnak tartó Tábor Ádám hangsúlyozza azt a körülményt, hogy Hajas már első gimnáziumi éveiben is egyéni hangú, „kész” költőként jelentkezett. „Gimnazistaként olyan érett verseket írt, amelyeket kortársai közül csak kevesen. Újabb és újabb korszakait úgy vetette le, mint más a régi ruhát. Sorra elégette előző periódusa verseit, többnyire csak a publikáltak maradtak meg. De aki az antológiákban közölt műveit elolvassa, kihallhatja belőlük az eredeti költő hangját.”⁴³ Ha figyelembe vesszük, hogy igen rövid életpályáról és rendkívül szerteágazó életműről van szó, akkor azt mondhatjuk, hogy Tábor Ádám állítása nem védhetetlen. Az *Eötös Diák* című gimnáziumi lapban közölt korai versek változatosak, sok helyen egyértelmű az Ady-, Kosztolányi-, Pilinszky-, József Attila-, illetve Füst Milán-hatás, amit azonban nemcsak epigonizmusként foghatunk fel, hanem – Tábor szavaiival összhangban – a költői szerepek próbálgatásaként is. Füst Milán hatása különösen kiemelendő,⁴⁴ hiszen míg Ady, József Attila és Pilinszky imitálása széles körben elterjedt eljárása volt a korszak irodalmi törekvéseinek, Füst Milánt kevesen választották példaképüknek, noha excentrikussága, karakteres költői nyelve, a kortárs költői köznyelvben való de-

valválatlansága miatt (elvben) rendkívül magas inspirációs értékkel rendelkezett.

A SZÖVEGEK-kötet elejére helyezett és egyúttal az önálló fejezet rangjára emelt GYERMEKKOROM című vers is feltételezhetően Füst Milán „maszkjában” íródott, és részben ezért, részben ettől függetlenül is a Hajas-oeuvre izgalmas darabjának tekinthető.⁴⁵ A GYERMEKKOROM természetesen nem próza, mint a kötet szerkesztője tudni véli (462.), hanem hosszú soros szabad vers: Füst Milán jellegzetes, már-már védjegyként ható versformája. Az önéletrajzi elemekből építkező költemény (a későbbi Hajas-írókra jellemző erőszakdömping ellenében) egy valóban szerethető szerzőt mutat be, aki árnyalatnyi nosztalgiával, de nosztalgiáját tárgyias képsorokkal fegyvelve helyezi egymásra a gyerekkor mikrokozmoszának képeit. „Körülbelül olyan lehettem két éves koromban, mint egy rosszul feltekeret sötétvörös / pamutszál-gombolyag, / hatévesen csontig soványodott, kaszáló lábú, összetett szemű, izgékony csáppal csapható kis sáska.” (17.) A Hajasra általában is jellemző testies-tesztés érzékiség ekkor még szelídebb formában jelenik meg, a szöveg elsősorban a gyermekkor tárgyaihoz és történéseinek aprólékos leírására, a világot birtokba vevő gyerek empirikus élményeinek felidézésre szolgál. „Emlékszem, később sokszor loptam lekvárt, húsos almát, reccsenő diót a kamra zord / sejtelmes hűvösében, / percekig szaglászva minden kézzelfoghatót, miközben, érezem, egyre nőttem, s egyre / kézzelfoghatóbbá / s elérhetőbbé törpültek a szívárvány csodák.” (Uo.)

Egyébként Hajas költészete poétikai eszközeit tekintve osztozik a hazai új avantgárd szcéna más lírikusaival, így például Dobai Péterrel, Szentjóbgy Tamással, Balaskó Jenővel, illetve Szerb Jánossal. E szerzők írásaiban meghatározó a nyelvi-poétikai szabályok meglehetősen formális eszközökkel történő elidegenítése, illetve a tárgyias-hétköznapi prózaiság, amely a mindennapi életrészletek listázásában nyilvánul meg. Lássunk néhány példát a hetvenes évek avantgárd terméséből:

„Álomhálózat. Álomvezérlés. Álomvelé. Álomkapcsoló. Álomingadozás. Álomellenállás. Álomgerjesztés. Álomtalánítás. Álomzárlat. Álomütés. Álomhiba. Álomközpont” – Hajas Tibor: SZÓ-GETTŐ.⁴⁶

„Arcnyugta. Arckelte. Arckonzerv. / Arculat. Kis arcbolt. Arcfillér” – Dobai Péter: „AZ EMBER ARCA” CIKLUS.⁴⁷

„fa-kabát / fa-agy / fa-kéz / fa-orr / fa-segg / fa-térd / fa-ujj / fa-láb / fa-szar / fa-vér” – Szerb János: RENDŐR I.⁴⁸

Az idézett szövegekben megfigyelhetjük az avantgárd töredékelvűséget, bizonyos mértékű archaizálásra törekvést, de ezek mellett az avantgárd irodalom jellegzetes kisajátító-elidegenítő fogásait is. A szóösszetételek első tagja mögött gyakran felsejlik egy újabb szó, mely a felsorolásnak meghökkentő, provokatív, esetleg trágár színezetet ad. Hajas SZÓGETTŐ-jében az álom mögé folyamatosan odaértendő az „állam” szó (lásd „*Álomvédelem*” – Államvédelem), Szerb János versében a fa mögé a „fasz” (a vers konklúziója is ez egyébként, lásd utolsó sorát: „*fa-fasz*”). Egyéb szövegeiben Hajas maga is provokatívan, egyértelműen a trágár tartalomra építve bánik ezzel az eszközzel, lásd a TISZTA ÉSZ KRITIKÁJA című írását.⁴⁹

Hajas szövegeiben a nyelvi szabályok formális rendjét több esetben is a bürokratikus világkép és az archiválás formális rendje határozza meg vagy forgatja fel éppen – vérmérséklettől függően. A bürokrácia – amúgy a Gólemhez hasonlóan – a rendszer önmagával való azonoságát és ezzel egyidejű nem azonoságát testesíti meg. A bürokrácia a hatalmon lévők szinonimája, ugyanakkor a rendszer *paralógiája* is: magában hordja azokat az impulzusokat, amelyek mintegy belülről kérdőjelezik meg létjogosultságát, vagy belülről forgatják fel szabályait. A létező szocializmusban a bürokrácia egyrészt hivatalosan ösztönzött kritikában részesül,⁵⁰ másrészt jellegzetes kódjai (jelképei, eszközei, sajátos stílusa) beépíthetők a hatalomra irányuló ellendiskurzusokba is. A hivatalos jelentések körülményes nyelvhasználata (a rövidítésmánia, a használati utasítások formális kifejezéseit idéző bikkfanyelv) egyes Hajas-szövegekben a bürokratikus mintákkal való azonoság kétséges határára mozog, a szöveg elforgató-parodizáló hatóerejét ilyenkor e határhelyzetből nyeri el.⁵¹ A parancsoló-mozgósító hangnem finomságai iránt érzékeny Hajas jellemző módon arra is felfigyel, hogy tulajdonképpen az *ételrecept* is utasítás, illetve szabályzat, erre épít a TASAKOS IZZADTSÁGPOR (98.) és a TÖLTÖTT ANYA című szöveg (100.).

Hajas lírájának másik regiszterét alkotják azok a szövegek, melyek a koincidencia és az elhasonulás képzetain keresztül az egymás auto-

nómiaját összezavaró „párhuzamos világok” és politikai „fedőtörténetek” paranoiás-tudathasadásos világképét jelenítik meg. Az inkohereciák és a titokzatos egybeesések azonban nemcsak a kívülről irányított káprázatra utalnak, mint a kétszer egymás után megjelenő macska a Wachowsky testvérek MATRIX-filmjében, hanem arra is, hogy különböző világok léteznek egymás mellett: az elhasonulások és az egybeesések ezek egymástól független létét, illetve időnkénti egymásba csúszását érzékeltetik. Hajas ÁTVÁLTOZÁSOK című művében például mindennapi tévedések: „*ott van az ajtó, ahol az ablaknak kellene lennie*”, gyanús esetek: „*ha felveszed a telefonkagylót, a rádióműsort közvetíti*”, identitásjátékok: „*a rólam készült képek Latinovits Zoltánt ábrázolják*”, vicces blöffök: „*Kloss kapitány gyűjti be a motort, de az úton Angyal tép el*” és hasonló sorakoznak egymás mellett. Hajas írása nem egyedi eset. A nyugati szerzők írásai azt bizonyítják, hogy a tudathasadásos világ tapasztalatából inspirálódó munkák nem csak a kelet-európai underground kultúrában születhettek meg. A pszichedelikus drogok térhódítása, a hidegháborús feszültségek, a titkosrendőri apparátusokkal szembeni bizalmatlanság együtt és külön-külön is számos hasonló szöveg megalkotásához vezetett. Ilyen dokumentum például Stephen King PARANOID című verse: „*A falatozó padlóját bepóloskálták / és bár a pincérmő azt állítja, hogy só, megismerem / az arzént / ha elem rakják. / És a mustár sárga ízet / amely jól elfedi a mandula keserű illatát.*”⁵² Német párhuzamként pedig Peter Handke ÖSSZEVÉTESEK című versét idézem: „*A szekrényreccsenésről azt hiszem: puskát / biztosítottak ki. / A hideg ajtókilincsről azt hiszem: tarkón ütöttek. / A fecskéfészekről azt hiszem: utcára hajított / virágcserep.*”⁵³

VII

A KÉPKORBÁCSOLÁS-album és a SZÖVEGEK-kötet megjelenése mindenképpen fontos kulturális eseménynek tekinthető. Hajastól most talán minden fontosabb munka megjelent, egyrészt az itt bírált-ismertetett két kötetben, továbbá szétszórvva, zömmel katalógusokban, illetve a 2005-ös életmű-kiállításra kiadott, sugárlemezzen rögzített dokumentum-, illetve képanyagon.⁵⁴ De amíg a teljes életmű prezentációjában nincs rendszer, addig a mű továbbra is titkos marad, mert éppen összefüggései és arányai nem érzékelhetők. Így nehéz eldönteni,

hogy már most adott-e egy átfogó dokumentáción alapuló Hajas-kép megalkotásának lehetősége, legyen ez összegző tanulmány vagy épp a fájó hiányként gyakran említett monográfia. Ha továbbra is botránnyok, féltékenységek és letiltások határozzák meg a Hajas-életmű tanulmányozásának mindennapjait, akkor mindinkább halasztódik az életmű kutatása, a publikált munkákon alapuló vizsgálódásokra pedig a részlegesség és filológiai megbízhatatlanság árnya vetül. A kiadatlan és publikált anyag kellemetlen interferenciája a hozzáférhetetlenség romantikáján alapuló *kultikus* olvasatot, mintsem a kutatást segítő elő-

igaznak lenni s amellett tapintatosnak, sebkímélően nem neknek és polgári értelemben »izlésesnek« is. Csakhogy ez nem lehetséges. [...] Az író legyen kegyetlen». Uo. 458.

11. Turai Tamás: SZIDPA BARDÓ. *Nappali Ház*, 1990. 1–2. 103.

12. Beke László előszava. In: KÉPKORBÁCSOLÁS. 7.

13. Konrád György: ANTIPOLITIKA. AZ AUTONÓMIA MEGKÍSÉRTÉSE. Codex Rt., 1989.

14. Elias, Norbert: A CIVILIZÁCIÓ FOLYAMATA. Ford. Berényi Gábor. Gondolat, 1987. 350.

15. Elias, i. m. 72–78.

16. Az orvosi-sebészti motívumok a bécsi akcionisták hasonló vonzalmait idézik fel. A bécsiek tevékenysége és a sebészeti-bonctermi gyakorlat összefüggéseiről lásd Radnóti Sándor írását: LEVÁGTA-E A SAJÁT FARKÁT RUDOLF SCHWARZKOGLER? In: Szőke Annamária (szerk.): A PERFORMANCE-MŰVÉSZET. Balassi–Artpool, 2000. 201.

17. Kiss Attila Attila: VÉRSZEMIOTIKA: A TEST KORA MODERN ÉS POSZTMODERN SZÍNHÁZA. *Jelenkor*, 2005. június. 629.

18. LEVÉL. Budapest, 1980. 02. 08. SZÖVEGEK, 398.

19. Lásd Goffman, Erving: AZ ÉN BEMUTATÁSA A MINDENNAPI ÉLETBEN. Ford. Berényi Gábor. Thalassa Alapítvány–Pólya Kiadó, 1999. 28. skk.

20. AKTIONSRÁUM – KÉPKORBÁCSOLÁS I., illetve KÉPKORBÁCSOLÁS II. Lásd: KÉPKORBÁCSOLÁS. 71., 91.

21. Nádás Péter, i. m. 42., Turai Tamás, i. m. 107., Miklóssy Endre: KÜSZÖBÖK. Typotex, 1995. 115., valamint Kappanyos András: „KETTŐ VAGYOK: ALANY ÉS TÁRGY”. In: Derék Pál–Müllner András (szerk.): NÉ/MA? TANULMÁNYOK A MAGYAR NEOAVANTGÁRD KÖRÉBŐL. Ráció, 2004. 127.

22. SZÖVEGEK. 444.

23. Kristeva, Julia: NÁRCISZ: AZ ÚJFAJTA TÉBOLY. Ford. Babarczy Eszter. *Café Babel*, 1995/4. 55.

24. Bahtyin, Mihail: A SZÖVEG PROBLÉMÁJA A NYELVÉSZETBEN, A FILOLÓGIÁBAN ÉS MÁS HUMÁN TUDOMÁNYOKBAN. Ford. Orosz István. In: uő: BESZÉD ÉS VALÓSÁG. Válogatta és a jegyzeteket írta Könczöl Csaba. Gondolat, 1986. 511.

25. Nádás, i. m. 44.

26. A popkultúra nárcizmusát és nekrofil vonzalmait tárgyalja Houellebecq regényének esszébetétje. A (vélt)hőn szándékos pontatlanságokkal tarkított szöveg egyetlen szálra fűzi fel Kékszakkál, Sade márkát, a Rolling Stones, a Manson-banda, a Jim Jones-szektát, illetve a bécsi akcionisták történetét. Lásd Houellebecq, Michel: ELEMÍ RÉSZECSKÉK. Ford. Tótfalusi Ágnes. Magvető, 2001. 209–216.

27. A *montázsfa* kifejezést Styrna Katalin diplomamunkájából kölcsönöztem. Médiatanár-szakképzés, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2005.

28. Lacan, Jacques: A TÜKÖR-STÁDIUM. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzéressy Éva. *Thalassa*, 1993/2. 8.

29. Lásd Joel-Peter Witkin: THE BONE HOUSE. Twin Palms, Santa Fe, 1998.

Jegyzetek

1. Dékei Krisztina: HAJAS TIBOR (1946–1980) SZÖVEGEI. *Művészettörténeti Értesítő*, 1999/1. 59–68. Rövidített formában megjelent a Ludwig Múzeum kiállításának katalógusában is. Baksa-Soós Vera (szerk.): KÉNYSZERLESZÁLLÁS – HAJAS TIBOR RETROSPEKTÍV KIÁLLÍTÁSA (1946–1980). Ludwig Múzeum, 2005.
2. Hajdu István: A FLAGELLÁNS. *Magyar Narancs*, 2005. február 24. 32–33.
3. Dékei, i. m. 68.
4. Z. Varga Zoltán: A BESZÉLGETŐFÜZETEK ÉS AZ ÖNÉLETRAJZI TÉR. In: „NEM HASZNÁL KOMOLYAN SEMMI, CSAK RÖVID IDŐRE”. *Szépliteratúrai ajándék*, Pécs–Szeged, 2000. 9–10.
5. E megközelítés jellegzetes példáját lásd Nádás Péter: ÉVKÖNYV. *Jelenkor*, Pécs, 2000. 40–53.
6. LEVELEK HAJAS TIBORHOZ. *Orpheus* (21), 1999. tavasz. 108. (A Biki név Hajas Tibornak családja és barátai által használt beceneve.)
7. Lásd PÓTLÁSOK 7. KIÁLLÍTOTT MŰVEK JEGYZÉKE. In: Baksa-Soós (szerk.): oldalszám nélkül.
8. Lásd: „Biki ezeknek a szivaroknak a hulláit, a hamut és a csikküket módszeresen gyűjtötte Nescafé üvegekben éveken át. Akár valami bogárgyűjtemény, katonásan sorakoztak az íróasztal tetején, míg nem egy szép napon az egész kidobta a szemébe.” Vető János: A FÉNY ÉJSZAKÁI. *Orpheus* (21), 1999. tavasz. 12.
9. Az „önkifejező erő megsokszorozódásaként” értelmezhető határszövegek közé sorolhatók például József Attila pszichoanalitikus kezelésének dokumentumai. Lásd ELŐSZÓ. In: Horváth Iván–Tverdota György (szerk.): „MIÉRT FÁJ MA IS”. AZ ISMERETLEN JÓZSEF ATTILA. Balassi–KJK, 1990. 10.
10. E kérdés klasszikus dokumentuma: „INDISZKRÉCIÓ AZ IRODALOMBAN” – A NYUGAT ANKÉJTJA. *Nyugat*, 1927. március 1. 451–470. Kosztolányi szerint „jó volna

30. Lásd Tobe Hooper klasszikus horrorfilmjét: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (1974), valamint Harris sorozatgyilkos-divatot előidéző regényét: Harris, Thomas: HANNIBAL. Ford. Bihari György. Magvető, 2000.
31. Lásd Harris, i. m., valamint A VÖRÖS SÁRKÁNY. Ford. Félix Pál. Magvető, 1990. A BÁRÁNYOK HALLGATNAK. Ford. Faludi Sándor. Magvető, 1991.
32. Lásd Ihrig, Wilfried: LITERARISCHE AVANTGARDE UND DANDYSMUS. Athenäum, Frankfurt am Main, 1988.
33. Lásd Hajas fotómunkáit, melyek önarcképét, illetve David Bowie és Alice Cooper portréit montírozzák egymásra. KIÁLLÍTOTT MŰVEK JEGYZÉKE. In: Baksa-Soós, i. m. Vö. SZÖVEGEK. 394–396.
34. NE MONDJ LE SEMMIRŐL. Szépirodalmi, 1974. 121.
35. Lásd Scholem, Gershom: A PRÁGI ÉS A REHOVOTI GÓLEM. Ford. Turán Tamás. In: A KABBALA HELYE AZ EURÓPAI SZELLEMTÖRTÉNETBEN. II. kötet. Atlantisz, 1995. 193–200.
36. Kozma György: NIJINSKY, A GÓLEM. Holnap, 1989. 7., valamint úf: A KALANDOR LÉLEK. HOVÁ TŰNT NIJINSKY CASABLANCÁBAN. Seneca, 1998.
37. Lásd Kozma: NIJINSKY, A GÓLEM. 134.
38. A KALANDOR LÉLEK. 27.
39. Erről lásd Keresztesi József: ÉSZAK, DÉL ÉS AMI KÖZTE VAN (MARY SHELLEY FRANKENSTEINJÉRŐL). *Jelenkor*, 1999. szeptember. 932–947.
40. SZÖVEGEK. 245–248.
41. Beke László: A PERFORMANCE ÉS HAJAS TIBOR. *Mozgó Világ*, 1980/10. 98.
42. Nádas, i. m. 48.
43. MEGHALT HAJAS TIBOR. *Élet és Irodalom*, 1980. augusztus 9. Vö. Tábor Ádám: NEKROLÓG-FELTÁMASZTÁS. *Orpheus* (21), 1999. tavasz. 5–10.
44. Hajas rendkívül tisztelte Füst Milánt. „Le vagyok nyűgözve tőle. Első alkalomtól kezdve, amikor először olvastam Füst Milán-verset: mmm, hát ezt lehet? [...] Baromi nagyszabású figura.” SZÖVEGEK. 441–442.
45. Hajas a verset tizenöt éves kora körül írta. Lásd *Eötvös Diák*, 1964. február 2. 10.
46. In: Papp Tamás (szerk.): SZÓGETTŐ. VÁLOGATÁS AZ ÚJ MAGYAR AVANTGARDE DOKUMENTUMAIBÓL. *Jelenlét* (14–15.), 1989/1–2. 125., SZÖVEGEK. 128–129.
47. Dobai Péter: KILOVAGLÁS EGY ŐSI ERŐBŐL. Szépirodalmi, 1973. 108.
48. Szerb János: HA MEGSZÓLALNÉK. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Petri György. Orpheusz Könyvek, 1990. 34.
49. „Túrós az agyad. Bebűdösödik az agyad. Folyása van az agyadnak. Elstül az agyad” stb. SZÖVEGEK. 19.
50. Lásd Kovács Miklós (szerk.): A HIVATAL PACKÁZÁSAI. TÖRTÉNETEK A BÜROKRÁCIÁRÓL. Révai, é. n. A Sztálin és Rákosi bürokráciaellenes kirohanásai jegyében összeállított kötet többek között Eötvös József, Mikszáth, Karinthy, Nagy Lajos, Aczél Tamás írásait tartalmazza.
51. A bürokrácia szókészletét idéző-kisajátító írás-

mód további példái: ESET-REKONSTRUKCIÓ (98–99.), TESZTLAP (107.), FELESÉGVIZSGÁLÓ TESZT (116.), LEHETŐSÉGSZABÁLYOZÁS II. SZÉRIA (110.).

52. King, Stephen: CSONTKOLLEKCIÓ. Ford. Müller Bernadett. Európa, 2002. 331.

53. Ford. Tandori Dezső: FÖLD ÉS VADON. Európa, 1978. 146.

54. NahTe bemutatja: HAJAS TIBOR (1946–1980). Ludwig Múzeum, Budapest, 2005. (DVD-album.)

Havasréti József

KILENCVEN ÉV MAGÁNY

Gabriel García Márquez: Bánatos kurváim emlékezete

Fordította Székács Vera

Magvető, 2005. 104 oldal, 2400 Ft

Hány év magány? Száz vagy talán kilencven... A számoknak nincs jelentőségük, vagy mégis? García Márquez esetében óvatosan kell feltennünk a kérdést, mert a számok látszólag véletlenszerűek, valójában azonban pontosan kiszámított szemantikai kódok, melyek az egész mű üzenetét, a benne megfogalmazott világképet meghatározzák. A számok – így a márqueziek is – nem egyszerűen mértékegységek, hanem mint az abszolút jelképei, szimbolikus jelentésük révén kitágítják az elbeszélői síkot.

A BÁNATOS KURVÁIM EMLÉKEZETE című legújabb regényében ilyen metaforikus szám a kilencven. A főhős-narrátor ugyanis éppen a kilencvenedik évét készül betölteni, s e különös alkalmat egy nem szokványos szerelmi kalanddal szeretné emlékezetessé tenni: születésnapját egy serdülő szűz leány társaságában, egy bordélyházban eltöltött éjszakával kívánja megünnepelni – egy bordélyban, amely élete során megannyi szexuális kalandjának színhelye volt.

Az író minden bizonnyal nem véletlenül választotta a kilencvenes számot, hiszen az több szálon is kapcsolódik a prostitúáltak alakjához. A kéjnlőknek az ókori Rómában *nonariae* volt a nevük, mert este kilenc előtt tilos volt megnyitniuk házukat a látogatók előtt (Karl Menninger: NUMBER WORDS AND NUMBER SYMBOLS. New York, 1992: 183). García Márquez regé-

nyében ez a szám – azon túlmenően, hogy a főhős életkorát s a testi szerelemmel fűszerezett múltját jelzi –, kronotopikus jelentéssel bír, hiszen benne sűrűsödik egy egész életút, megannyi terével és idejével. De García Márquez ezt az elemet is kettős jelentéssel ruházza fel: másik szerepére, amely a morális újjászületés gondolatát sugallja, először az első bekezdés negyedik mondatában találunk utalást: „Az erkölcs is csak idő kérdése...”, majd a következő oldalon, ahol azt olvashatjuk, hogy: „...akkor kezdődött el az új életem, egy olyan életkorban, amelyben a halandók többsége már halott”.

Az évforduló mérőöldkő is, amikor leltárt készít az ember, így van ez a regénybeli öregúr esetében is. Életútját felidézve rá kell döbbsennie, hogy gyakran önmagával is képtelen volt azonosulni. Élete korai szakaszában még fizikai adottságait sem volt képes elfogadni, csúnya, félnék ember lévén igyekezett másnak látszani. Szépírói véna híján „*táviratdagasztóként*”, tárcáíróként – mely foglalkozásokat majd’ fél évszázadon keresztül gyakorolta – arra kényszerült, hogy számára idegen témákkal foglalkozzon. De a mások által róla alkotott képnek sem felelt meg. Csapnivaló spanyol- és latin-tanár, akit a diákok csak „*Szomorú Domb tanár úr*” gúnynéven emlegettek. Ám ez a nappalok rutinjában középszerűnek, kudarcra ítéltnek, gátlásosnak mutatkozó alak éjjelente merőben más életet élt: bordélyok törzsvendégeként ötven esztendő leforgása alatt több mint ötszáz alkalmi, megvásárolt szeretővel büszkélkedhetett. Ezek a futó kalandok azonban nem nyújtottak többet a felszínes érzéki kielégülésnél, s mint afféle pótcselekvések, nem vitték közelebb hősünket az önazonosuláshoz, a lelki újjászületéshez.

Az ötven szimbolikus szám: az ÓSZÖVETSÉGBEN minden ötven év Jóbel éve volt, a bűnbocsánat, a jóvátétel ideje, amikor felszabadították a zsidó rabszolgákat, visszaadták az elkobzott földbirtokokat, vagyis egyfajta egyensúlyt teremtettek a társadalomban, s biztositották annak fél évszázadonkénti „újjászületését”. Az ötszáz az ötven tízszere, s ez esetben a megbocsátandó bűnökre vonatkozik, hiszen a tíz a számmisztika szerint a tökéletesség jele.

A regény főhős-narrátorának kilencvenéves életkora, a visszaemlékezés ötven esztendője, valamint a jóvátételre váró bűnök ötszáz számjegye tehát egyazon gondolatkör kifeje-

zésének szimbolikus eszközei, a kozmikus ciklikusság rituális kellékei.

Az elbeszélési mód megfelel az egyes szám első személyben elmesélt történet hagyományának, vagyis az autodiegetikus elbeszélői módozatnak, amely egyfajta belső fokalizációt, elbeszélői perspektívát feltételez.

A regény címe, csakúgy, mint a mottó, valamint a regény első mondata rendkívül hatásos kezdésnek bizonyul, hiszen magában foglalja az egész elbeszélés legfontosabb üzeneteit. Az idő- és térbeli sűrítés egyfajta kontrasztot sugall az elbeszélő múltja és jelene között, amelynek kellő hangsúlyt ad a címbe szereplő s a múltat idéző *emlékezet* kifejezés, valamint a kilencvenedik születésnapra s a jelenre vonatkozó motívumok, mint az *egy éjszaka* és a *szűz kamasz lány* kifejezések. Ezek a szavak azáltal, hogy össze nem illő fogalmakat rendelnek egymás mellé (serdülő prostituált – szűz), megtöbbszörözik a szövegben rejlő ellentéteket, amelyek sejtetik a regény eszmei mondanivalóját, s hozzájárulnak a főhős katarziséhoz.

A születésnap megünneplésének ez a szokatlan módja valóságos megtisztulási rítussal ér fel, amelyet a teremtés/születés (*szűz*) és a pusztulás/halál (*öregember*) között meglévő mitikus koherencia jellemez, s amelynek folyamatos ismétlése a világegyetem dialektikus egységére utal, s mint ilyen, kifejezi a kozmikus ciklikusságot, a *mitikus időt*, ahogy Mircea Eliade nevezi AZ ÖRÖK VISSZATÉRÉS MÍTOSZÁ-ban. Ennek a rítusnak megvannak a hagyományos fázisai: teremtés/születés/ártatlanság – bűn/vétkezés – pusztulás/halál, s ezek különböző szimbolikus motívumok formájában kifejeződnek az elbeszélés szövegében (*szűz*; a narrátor-főhős készsüldőse: fehér öltönye a tisztaságot, az ártatlanságot jelképezi; a lány és a főhős meztelen teste), és mintegy keretbe foglalják az *öregember* életútját. Maga García Márquez is használja az *áldozat* és a *rítus* kifejezést. A regény motívójául szolgáló Kavabata Jaszunari AZ ALVÓ SZÉPSÉGEK HÁZÁ-ból vett idézet ugyancsak a narrátor lelki újjászületését sugallja, hiszen a szereplőket kísérő jelzők utalnak a ciklikus idő két pontjára. Az alvó nő (szépség), az álom – a szűz jelentéséhez hasonlóan – megnesemíti a lelket, kiszabadítja a pizkos test rabságából.

A ciklikus ismétlődés, az állandó újjászületés képessége a világegyetem létének egyik alappillére, amely az elbeszélésben a

főhős-narrátor alakjában nyilvánul meg, aki életét először években, majd évtizedekben, végül pedig évszázadokban számolja, ezzel mintegy az idő folyamatosságának és az örökkévalóságnak a képzetét keltve. „...*mintha az idő egy helyben állna*” (100.) fogalmazza meg maga is. Ezt az időbeli folytonosságot fejezi ki a szülőház kronotoposza is, amelyben a család két nemzedékének tér- és időbeli sokfélesége sűrűsödik. Egy tényező van csupán, amely nem változott az idők során s amely a ház valamennyi lakójának életében jelen volt: a magány, az ember magányossága. S ez a magány tetten érhető főhősünk életében is: meghatározza emberi kapcsolatait, a foglalkozását, a szerelmeit, de még a gyönyörnek azokat a pillanatait is, amelyekről megváltást remélt. S ebből a kárhozatból nincs kiút: „*Egy gyarmati házában lakom... életem minden napját itt töltöttem nőtelenül és vagyontalanul, itt éltek és haltak meg a szüleim, és én is itt szándékozom meghalni, abban az ágyban, amelyben születtem...*” (8.)

A regény valóságos dichimnusz az illúzióról, az illúzióról, amely a márquezi posztmodern ember, a tradíciók kalodájából teljesen kiszabadulni nem tudó, vágyaiban mégis a valósággal dacoló ember egyetlen vigasza és kulcsa a katarzishoz, amelynek segítségével képes szembenézni valós önmagával, képes elfogadni önmagát, és belőle erőt meríteni az újrakedzéshez: „*Neki [Delgadínának] köszönhetem, hogy most először, kilencvenéves fejjel szembesültem a valódi lényemmel.*” (59.) Delgadínáról van szó, az alvó lányról, a szerelem valódi illúziójáról.

A Szűz/Virgo a szeplőtelenység, az erkölcsi tisztaság ősi jelképe. S az élete végéhez közeledő férfi erkölcsi-érzelmi katarzisa vágyik, arra, hogy még egyszer tapasztalja születés kori ártatlanságát. Csakhogy vágya beteljesülésének cseppet sem kedveznek a valós tények: a szüzesség elvont, asztrális fogalommal silányult („...*nincsenek már szűzek sehol a világon, csak ti, az augusztusiak*”).

A regénybeli lány a megtisztulás jelképes és titokzatos megjelenítője, a főhős újjászületésének az eszköze, alakját az illúziót sejtető motívumok lengik körül, alvó állapotában, reakciói hűján inkább hasonlít elvont, mint valóságos személyhez. Jellemvonására és szerepére következtethetünk azonban a mottóban idézett alvó kurtizán alakjából, valamint a Delga-

dina hercegnőről szóló népdal szövegéből – Delgadínáról, a király szerelmes legkisebbik leányáról, aki végül szomjan halt az ágyában – mintegy a valóságban előrevetítve sorsának nyomorult beteljesülését. Az ő alakja a mitikus ciklikusság, a duális világszemlélet egységének, a de- és rekonstrukció dialektikájának a megtestesítője: egyrészt Delgadina, a képzeletbeli alvó szűz lány az ártatlanság jelképe, ugyanakkor az áruba bocsátott Delgadina a bűn megtestesítője is. Alakjának erre az összetettségre és metamorfózisára utal a vér gyakori megjelenése személyével kapcsolatban. A vér egyfelől a megtisztulásnak, az áldozatnak a jelképe, másrészt pedig a tragédiát, a bűnt jelzi. A lány, amikor még ártatlan volt, irtózott a vértől, ezért félt, hogy az öregember megerőszkolja, majd ártatlansága elvesztését erősíti a bordélyban egyidejűleg elkövetett gyilkosság is.

Delgadina zodiákus jegye a Nyilas. A tűz jegye ez, a tűzé, amely spirituális elemmé lényegül, és segíti az elme megvilágosodását, a jegy szülőtteit transzcendentális, megtisztult világba vezet, egyesíti „*a földöt és az égit, az emberit és az istenit, az anyagot és a szellemet, a tudattalant és a tudat fölöttit*” (Jean Chevalier: *DICIONARIO DE SIMBOLOS*. Barcelona, 1991: 906). A főhős lelki katarziséval összefüggésben ezekkel a jellemzőkkel fel van ruházva az elbeszélés lányalakja is. Az alvó test tisztátalanságának, szexuális kisugárzásának különös mellőzése, a megtisztulási rítus kelléke. Az áldozat színének, a vörösnek a gyakori felbukkanása úgyszintén a tűz jegyének a színét hangsúlyozza.

Az öregember pedig örökre meg akarja tartani ezt az áfiumot, ezért megvásárolja az illúziót, amely biztosítja számára a folytonos feltámadást. A történet utolsó bekezdésében a lány alakja újból megkettőződik az életre kelt macska által, amely a jó szerelem, ugyanakkor a bűn metaforájaként tűnik fel, hiszen a macska eltérő szimbolikus jelentéssel bír. Az ősi civilizációkban ugyanis, éjjeli állat lévén, az asszony jelképe volt. Egyiptomban például az emberek jóságos védelmezőjét, Bastet istennőt macska képében ábrázolták. Az ókori Rómában és Görögországban Diana attribútuma. Az északi kultúrákban azonban a macskák a gonosz hatalmakat, a paráznaságot és a kegyetlenséget jelképezték (mint Biedermann és Chevalier kutatásaiból is tudjuk).

A macska már korábban megjelenik az elbeszélésben, s mindkét esetben a lány alakjára utaló szerepkörben. Az első macska a születésnap ajándékok egyike, amelyekkel kollégái kedveskedtek az öregnek, Delgadina úgyszintén az évforduló meglepetése. Ez a macska csakúgy, mint a lány, elhagyatott volt, s kisvártatva feláldoztatott az öregség oltárán, pontosan öt nappal megelőzve – s mintegy előrevetítve – a bordélyban elkövetett gyilkosságot, amely félbeszakította a lány és az öregember plátói légyottjait, valamint egybeesett Delgadina közegészségügyi okokból történt feláldozásával, vagyis azt elkerülendő, hogy Rosa Cabalcas házában, a gyönyörök szentélyének tisztességén csorba essen. A ház kapujában talált második macska – amelytől az öregember azt remélte, hogy elvezeti Delgadina házához – elszökött tőle az utcán, s csakúgy, mint a lány nyoma, elillant, így hát ott maradt „*megint csak a macska nélkül és önműle*” (76.).

Az író másik két alkalommal is egy állatot – a tigrist – metaforikus jelentéssel ruház fel: s mindkét esetben a lány, valamint az öregember kapcsolatára s az aggastyán szívében kigyúlt érzelmek heves jellegére utal. A tigris alakja kapcsolatba kerül a vörös színnel, a vér színével, amely szemantikailag tökéletesen illeszkedik a lány-áldozat-rítus komplex képébe.

A regény bővelkedik intertextuális vonatkozásokban, kezdve a népdaloktól különböző irodalmi művekre történő utalásokig. A legtöbbjük a főhős-narrátor jellemábrázolásának elmélyítését szolgálja, egyfajta párhuzamot sugallva az ő sorsa és a vonatkozó művek között, s ekképpen alátámasztják a regény ideológiai üzenetét. Egy sor könyv – Benito Pérez Galdós: 'NEMZETI JELENETEK'; Thomas Mann: A VARRÁZSHEGY; az ELSŐ KÉPES SZÓTÁR; A SPANYOL NYELV TÁRA; Andrés Bello NYELVTAN-a; a FOGALOMTÁR; a VOCABULARIO DELLA LINGUA ITALIANA; a LATIN SZÓTÁR – a szellemi fejlődést, a tanulóévek lépcsőfokait s a megszerzett ismereteket jelzik. Romain Rolland: JEAN-CHRISTOPHE-ja önmagában is fejlődésregény, egy zenész fordulatossá életútjának, szellemi-ideológiai alakulásának tükré, amelyben Bach, Mozart és Beethoven életrajzi elemei ötvöződnek, azokéi, akiknek muzsikáját főhősünk előszeretettel hallgatja.

Az alvó lánynak felolvasott irodalmi szövegek, Saint-Exupéry KIS HERCEG-e vagy Perrault

és AZ EZEREGY ÉJSZAKA MESÉI kettejük kapcsolatának egy-egy vonását villantják fel. A KIS HERCEG a boldogságnak és az élet értelmének keresésére emlékeztet, ugyanakkor hangsúlyozza a lelki béke megőrzésének, a másokért vállalt felelősségnek a fontosságát. S mindezek az eszmék és célok megbújnak az öregembernek a lányhoz való közeledésében. Charles Perrault meséi megírásakor szakítani akart a klasszikus klisékkel, a főhős-narrátor pedig új színt akart vinni életébe, ki akart szabadulni a hagyományok rabságából, s ebbéli próbálkozásának eszköze volt a lány. AZ EZEREGY ÉJSZAKA említése az öreg és a lány közti plátói szerelem – egyáltalán a szerelem – érzéki vonását sejteti.

A Leopardi-dalok pedig, melyeket évekkel korábban a főhős lefordított, híven tükrözik lelkiállapotát, hű tükörképei a lelkében dúló érzelmi viharoknak.

A regény a Magvető Kiadó gondozásában, Székács Vera kiváló fordításában 2005-ben a magyar olvasókhöz is eljutott, s azóta a bestsellerlista élmezéjében van. A fordító nemcsak García Márquez sokszínű, nyelvi eszközeiben mégis visszafogott, sallangmentes stílusát adta vissza, hanem a márquezi regényeket ihlető helyszíneket bejárva megérezte azt a szavakon átsütő kulturális-szellemi közeget, amely egy mű átültetésének árnyaltságában óriási szerepet kap.

Dornbach Mária

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

Tisztelt Radnóti Sándor!

A *Holmi* számára szeretnék egy kéziratot ily módon eljuttatni Önhez, holnap ugyanezt kinyomtatva föladom postán is Réz Pál címére, remélem, kézhez fogja kapni.

Mentségemre szolgáljon, hogy építészmenőkként teljesen tájékozatlan vagyok az ilyes ügyekben. Környezetemben csak mérnökök, matematikusok, senki nincs, akitől tanácsot kérhetnék.

Természetesen az elvi döntést igényel, hogy ilyen pályán mit keres egy outsider. A *Holmi*-

ban látok annyi kurázsit – hiszen Várady Szabolcs is hozott már le *külös* verset, és kicsoda terjedelemben(!) –, hogy vállalhatja, mert hisz támadhatatlan a lapjuk. Az lenne a legszebb, ha különböző iskolákhoz tartozó irodalmászok folytatnák azt, amit éppen hogy elkezdtem.

Előre is köszönöm türelmét, fáradságát
B. Greskovics Klára

DAIDAL-OLVASAT

Lábjegyzet a „Fej vagy írás?” Marno-portréjához

Néhány hónapja reprezentatív kötet – Burger Barna fotógyűjteménye – jelent meg FEJ VAGY ÍRÁS? 92 MAGYAR ÍRÓ PORTRÉJA címmel. A címben ott a *fej* és mellette az *írás* is: az egyes képek mellett egyéni megjegyzések, történetek, *szövegek* olvashatók, merthogy *így* lenne teljes a portré. E szövegekről több vélekedést is olvashattunk.

Trencsényi Zoltán anélkül, hogy az egyes megnyilatkozásokat minősítené, így ír: „A képek mellé szerkesztett emléktörödékek, idézetek, az alkalomra szösszentett versek, szabad asszociációk némelyike pontos, mintha a fotográfiával azonos hívbán csalták volna napvilágra, máskor viszont túl szabadok, túl esetlegesek, mondjuk ki bátran: az írók között akadt, aki ellinkelte a feladatot.”¹

Györe Gabriella a *Literán* már szerzőre lebontva is véleményez: „Vannak tökéletesen jól ülő poénok, melyek inkább *bon mot*-nak, mint *önjellemezésnek* tűnnek, annak viszont tökéletesek – Marno Jánosé – vagy *bon mot*-k, melyek *önjellemezésként* is hihetőek – Podmaniczky Szilárdé, Polcz Alaine-é.”² Ezek szerint a Marno-kétsoros *önjellemezésnek* csak *tűnik*, de mintha annak nem lenne hihető, s csak *bon mot*-ként lenne földobva a portréra.

Marno idézett kétsorosáról a rádió Burger Barna könyvével is foglalkozó TÁRSALGÓJÁ-ból többet is megtudhattunk,³ amikor Marnóval Marton Éva beszélgetett:

„– A szöveged az hogy volt? Ti választottatok, a szerző választott, nektek kellett valamit írni, ami passzol a képhez? Hiszen itt van egy szöveged: »Van egy rossz hírem. / Jó lesz, ha meghallgatod.« Többféle módon lehet értelmezni és olvasni.

– Barna kért egy *minél rövidebb szöveget, amit jellemzőnek tartok. Én úgy gondoltam, hogy ha nagyon rövidet, akkor ezt.*”

Tehát ez nem csupán egy ötlet, nem beszélve arról, hogy Marno a kész darabjai közül emelte ki, hisz évekkel ezelőtt már publikálta. Nem áll egyedül ez a kétsoros, mert a címe – A KÖLTÉSZET DAIDALA – összekapcsolja a DAIDAL-ként ismert szövegevel. Mindkettőben ott a rejtélyesnek mondott-gondolt *daidal* szó,⁴ melyet a szövegtestekkel együtt érdemes alaposabban szemügyre venni, hisz Marno költészetének centrumába vezethetik el az olvasót. Megérthetjük azt is, hogy miért tartja a szerző önmagára jellemzőnek ezt a kétsorost, s láthatjuk, hogy milyen olvasói közreműködést vár el tőlünk, olvasóktól a szöveg fölfejtése.

Mind a két vers az *Élet és Irodalomban* jelent meg,⁵ alig három hónapnyi különbséggel, feltételezem, hogy mindenképpen egymás közelében fogalmazódtak meg. Az utóbbi címét a néhány hónappal később megjelent kötete élére is kiemelte a szerző, és ott egyben ez a záróvers is, ezért feltételezhetjük, hogy foglalatosa az egész kötetnek.

Nézzük a verseket! Marnónál a cím sose véletlen. Lehetőleg valami talány, a szövegből visszafejthetően, oly módon, hogy szerzőnk több olvasatot-jelentést komprimál egyidejűleg egyetlen szóba. A szöveg és az abból kiemelt cím kölcsönösen megvilágítják, hatásukban fölerősítik és magyarázzák egymást, ahogy itt is. Elég csak rápillantani a címekre: *diadal*, mert így olvassuk önkéntelenül is a *rontott* szóalakot. A második olvasat már a *Daidalé*. *Daidal* – *Daidalosz*, ahogy megszokhattuk a görög nevek csonkolt formában idézett alakját (pl. Homér). Tehát *Daidal* kerül élénk *Daidalosz* és *Ikarosz* ismert történetéből. Az utóbbi – a fiú – a katasztrófa embere, magasba – a nap közelébe – merészkedve száll, hogy a pusztulásba zuhanva a semmibe tűnjön el szemünk elől. Az apáé a megmenekülés *diadala*, a sikeresen megvalósított – józanul szárnyaló – tudásé, de ennek előre nem látott ára a *jövő* – *fiának* – elvesztése. E kettőből áll össze, a két elmentés irányú mozgásból a paradoxon, benne egyetlen szóban, mögötte a nyugat kétezer, keletnek az időtlenségbe vesző tanítása. Marno nem a misztikusok közül lép elő, nem az evangéliumi tanításból, nem a tibeti BÖN CHÖD-JÉ-ből merít, nem Keresztes Szent Jánost idéz,

mint T. S. Eliot, nem érinti a vallásos hit, mint Holant. Nála ez nem jó hír, nem útmutatás, hanem a megélt valóság, talán a mindennapok tapasztalata. Siker és kudarc, pusztulás és menekülés kéz a kézben, nem egymást kizárva, hanem egymásból fakadóan.

A költészet diadala? Diadalittas költészet? Diadalra csak küzdelem után számíthatunk, ha van legyőzendő cél, ellenfél, erőtér. Szükséges a célratörő elmozdulás, mozgás, s mindenképpen pusztulással jár, kockázatos, és jó, ha nem rombol, s csak a befektetett energia vész el.

A költészet a *himondhatatlanság területén* keresi s találja a megütközést, a korábban már említett T. S. Eliot szavával:

*„harc áll: visszaszerezni azt, ami elveszett.
És megtalálták és elveszett újra meg újra...”⁶*

Marnótól még a visszafogott pátosz is idegen; ha harc, akkor se mozdul győzelemre, daidalittas szemléelője, szenvedője a valóságnak. Vizsgáljuk meg alaposabban a szövegeket, elsőként a kétsorost.

A KÖLTÉSZET DAIDALA paradox mozgást idéz. Tere megfoghatatlan, éteri. Az ütközést-ütközetet csak fölkinálja, az eredményhirdetésnél nem kíván megjelenni. Csak elindítja és magára hagyja az olvasóját.

„Van egy rossz hírem.”

Szükszavú megállapítás, életünk során nemegyszer halljuk, hallhattuk. Mire megértjük, máris megszólítottunk, címzettnek érezzük magunkat, a végzet martalékának. Melyikünk meri pokolra küldeni a hangot gazdájával együtt, vagy ki mer elmenekülni a szavak elől? Tudásra vágyunk, a biztos tudásra, még ha az számunkra rosszat hozó tudás is. *A tartsd meg magadnak* elhárító vagy a *már itt se vagyok* okosan elmenekülő mozgás helyett a *mindig tartottam tőle* lebéntítő bizonyosságnak adunk elsőbbséget.

„Jó lesz, ha meghallgatod.”

Itt már két jelentés íródik egymásra, egyik sem kerekedik fölül a másikon, az olvasón múlik, melyiket választja, vagy egyáltalán választ-e.

A jó lesz, ha kezdetű figyelmeztetések, akár

fenyegetések szintén ismerősek. Mondandója mindig hasonló, *ha nem teszed meg* azt, amit éppen szóba hoz, *pórus jár*sz, bajba jutsz. Tehát megbánod, ha a hírt nem hallgatod meg, a rossz hír a jó hír: A rosszban a szabadulásod. A rossz hír mögött húzóódó-közélgő realitásban a jobb jövő. Már ha valóban mindentudó a hang, a hangoztató.

A másik olvasat másban hozza a felmentést. Ameghallgatott, meghallott hír már nem rossz, a szembesülés, a találkozás folytán válik jóvá. Az, aki nem tér ki, hanem hallja-meghallgatja, már nem az, aki előtte volt: a rossz hírben születő új én reménnyel szembesülhet akár az elkerülhetetlen rosszal is.

A két sor két önálló mondat. Próbálhatjuk összeolvasni, a címével együtt, hogy miféle jelentéseket rejt. A rossz hír hozója számunkra a költő, az ő szájából halljuk – némán hallgatjuk – a sorokat. A cím – megelőlegezett eredményhirdetesként – a saját paradox vereségét-győzelmét, a költészet megváltozott célját, lehetőségeit hozza. Marno nem ad nemzeti trikolt a kezünkbe, a Dunánál sem enged szépen hangzó, hiteltelen szavakat, morális tartása semmiféle diadalittasságot nem enged. Daidalt kínál, hogy kövessük: a rossz hír mögött ott a rossz valósága, az írás segít – ha győzzük leleménnyel, hittel, bátorsággal –, hogy jónak, de mindenképpen jobbnak éljük-tapasztaljuk. Ne jónak hazudjunk, hanem a „*van egy pillanat, [...] mikor a főnyeremény az, hogyha még egyszer ránkomlik a ház*”⁷ felszabadultságával nézzük. Óriult és káprázatos mutatvány ez a realitásra építve, de annak ellenében, a kifejezés szellemével győzve a kifejezett valóságon.

A másik darab, a DAIDAL is hasonló utat kínál föl számunkra:

„Hangyatéboly. Eső lesz, és szárnyad nő, mintha álmodnál, a semmiből. Lecsapsz vele, és megemelkedsz. Orrodba száraz levegő tódul, akárha forró üveg-szilánkot kortyolnál az üveg bor helyett. Lábujjad még súrolja az asztalt. Isten mintha megint nem törődne veled. Este lesz, mire újabb szárnycsapásba kezdesz, de apádát sehogy sem tudod meggyőzni az álom mélységéről. Csak derül fölötte. Majd megfullad. Elevenébe ne vágjon, hogy mégsem lesz többé ünnep a világon.”

Olvassuk soronként-szavanként, minden apró elmozdulást megfigyelve, hogy a komprimált szövegben ne kerüljön ki egy megközelítési lehetőség se a látókörünkből.

Semmi kétség: Ikarosz és Daidalosz története elevenedik meg a sorok között. Álomlátomás, annak élességével, homályával, bizonytalan szereposztással. Az események nem a várakozásnak megfelelően alakulnak. Ha egyáltalán alakulnak. Hisz egyetlen szárnycsapással lehet mérni a nappalt. Az olvasó benne a szövegben: az önmegszólítás nemcsak hagyja, de követeli is, hogy a szerzővel járja-repülje az adott távot, tőle távolságot alig tartva.

Az első három szó – „*Hangyátéboly. Eső lesz...*” – adja a kapaszkodási pontot, ez a történet valóságmagja, vihar előtt fullasztó levegő, szárnyashangyák *té-boly*ával, merthogy itt minden szárnyas. S már indulhatunk az álomképpel, a semmiből álmodott világba vagy a semmiből nőtt szárnyal – hogy így vagy úgy értjük –, hogy elérjük az utolsó sort.

A hangyátébolyos felütés voltaképpen egy komplex „tömörített” tartalomelőzetes. Tartalmazza a Daidalosz által épített labirintust is (té-boly, azaz útvesztő, ahogyan a hangyaboly maga is ilyen képzetet kelt bennünk), s így hatványozódik a metafora: oda-vissza játszik a hangya ember (hangyás ember) és az író ember toposza között, miközben reálisan leképezi a nyaranta elő-előforduló szárnyashangya-inváziót. De nézzük magát a történetet!

Még semmi nem biztos, nem tudjuk, hogy fiúként vagy apaként vár ránk a jó-rossz végzet, csak azt, hogy repülünk. A szárny ígéretesen működik. Az álomlevegő – az esőt hozóval ellentétben – száraz. A borospalackban a – folyékony – bor átváltozik, de ez nem (örök) életet hoz, hanem elevenbe vágó, halálos – szilárd – szilánkfolyamat: üveg folyik az üvegből, a formát adó, és a tartalma csak a töredezettségben tér el.

Az üveg csodálatos anyag: láthatatlanul is tart, el is tart, megvédhet, de törhet, ha törik, éles, és akár halálra sebez. Az álomüveg forró, mint a gyilkoló nap. Szilánkosan borként kortyolva végzetes: saját halálát issza a levegőbe is alig emelkedett szárnyaló. Három különböző halmazállapot együtt egymásban, szerepet cserél minden: a szilárd és a cseppfolyós, az esőt a forróság űzi, marad így az üres száraz leve-

gő. A parányi szárnyas lények – hangyák – sokasága helyett egyetlen léptéktelenül nagy alak szárnyakkal emelkedik a légbe, teheti, miután a semmiből valami – szárnya – nőtt. Hogy tartalmazza a semmi ezt a lehetetlenül súlyos alakot? Alig. „*Lábujjad még súrolja az asztalt*” – azt az asztalt, ahol a sorok születnek a szárnyashangyás papírlapon, kéznél a boros palack, reggeltől estig egy szárnycsapás, földtől-asztaltól elrugaskodva, talajt vesztve, akár talajjalatlanul, magára maradottan:

„...Isten
mintha megint nem törődne veled.”

Hogy a történetben mire mi vár, pontosabban, hogy milyen szerepet oszt ránk az író szó szöveg, azt először most sejtethetjük. Ebben a néhány sorban az *ismét fölrohantó magárahagyottság és vesztség* fölismerése szólal meg. Nem szólít meg senkit, nem fohászkodik vagy kiáltozik segítség után, csak egykedvűen megállapít. A szárnyanőtt teremtmény számára az Isten, ha van is, akkor sincs jelen. Atyaként semmiképp, csak a *nemben*, a *megint nem törődne veledben*.

Mi lehet a mímelt vagy valóságos szemrehányás mögött? Mert szinte jólesik a fürkésző tekintet hiánya. A semmiből nőtt szárny is nem valami cinkos összekacsintás a földtől – asztaltól – elrugaskodó és a Mindenható között, hisz tilosban járunk-repülünk. A „*Hová menekülhetnék színed előtt? Ha felszállnék az égig, ott vagy*” tudást a kaland izgalma homályosítja. E játékban Isten úgy van, hogy nincs ott, *mintha* nem lenne jelen. A kulcsszó a *mintha*. Ez a beállítás az *úgy van velem, hogy itt hagyott magamra* világos színekkel festett változata.

A szöveggel repülünk tovább. Lassú a mozgás, képtelen sehova sem haladunk. Mi szinte már ott az időtlenségben: reggeltől estig alig egyetlen csapásnyi a mozdulat. A nem látható, láthatatlan atya helyett az álomvalódi apát szőlítgatjuk, de ő értetlenként kívül marad, nem vállalja a látomásos játékot. Itt – az álom mélységében – a történet emelkedése meglepetésünkre nem a végzetes – fiút ölő – magasság irányába fordul.

Az apánkat gyözködő szavunkra – már ha együtt repülünk a sorokkal – nem érdemi válasz jön, hanem *derültség*. Derül, világosodik, mint az ég? De hisz jön az este, épp sötétedik.

Mint a kilátásunk, ha a vállalkozás folytathatóságát latolgatjuk. Már az első soroktól – mely az ismert megoldást felszínre hozta a mélyből – tudjuk, hogy az estével a *vég* is megérkezik. Az idő sürget, a kötetre jellemző tizenkét sorból már kilenc és fél mögöttünk, fiúként latolgatjuk a ránk váró, mindent megoldó fordulót. Sok jóra nem számítunk.

Apánk a figyelmeztetésre – mély az álom –: „...*derül*”, és „*fölötte*” – holott alatta van a hangot adónak, mert ott, az általa biztonságosnak gondolt magasságban halad. Derül, hogy a történet boruljon. Fulladjon, megfulladjon, mert a forró üvegszilánkos levegő megtette a magáét. Apánk a szöveg leghosszabb, három soron át hullámzó mondata után két rövid tényközlő megállapításban múlik ki: az elsőben még fönt derül, a másodikban váratlan fordulatként elfogy számára a levegő, hogy zuhanjon le, ezzel zárul rövidre a történet.

„*Majd megfullad. Elevenébe ne vágjon,
hogy mégsem lesz többé ünnep a világon.*”

Hogy Vörösmarty, az nem kétséges, kifordítva, mert itt minden úgy. Mire elérünk az utolsó sorokig, a klasszikus történet is átfordul: aki ott megmenekült, itt elpusztul. Ott a tudás, tapasztalat biztos támpont volt, itt semmit nem ér. Talán a fiú másféle találékonysága vihet előre. Az utalás alig érezhetően, de új jelentéseket hoz be, a téboly, az esővel jelzett vihar, így már feledésre (?), ünnepre (?) kikészített – gyilkos – üveg bor, és talán az „*Isten mintha megint nem törődne veled*” is tágabb-több jelentést kap, az elszenvedő szemzőgéből sötétebb színnel. Kérdés, hogy a ricinusbokor árnyékából nézzük, vagy emelkedünk egy hangyányit. Mert hozzá itt a szárny a semmiből: a semmi szárnyán repülhetünk. Bár ha erővel, szemközt neki az áttetsző üveggént elénk állított ígéretnek, az több mint halálos. Mennyi fölkinált lehetőség, és csak egyetlen, alig kitapintható út a jövő, a megmaradás felé.

A történetben az apa hite, bizakodása végig kitart, nem a reményt, *csupán* az életét veszíti el. Melyik a valóban nagyobb veszteség? Ki tudja? Veszít és nyer is, vagy inkább csak nyerne a pusztulással? Van min tűnődni. A megfogalmazás – *Elevenébe ne vágjon* – bizonytalan-ságban hagy bennünket, hogy ez a korábban

hiányolt gondviselő szándék megjelenésére utalna, vagy inkább a fiú reflexiója a történetekre, valamiféle sötét kacaj az örült rendezésre, itt a daidalos fordulat a várt diadal helyén. Vagy csak annak jelzése, hogy az idézett jóslat számunkra olyan éltető-pusztító közeg, melynek a realitása száraz-forró szilánkokra esett szét. Ésszel-ész nélkül repülve kockázatos, mert alattomosan fullasztó, megfullasztó. Nem csak spirituálisan vág elevenbe.

A *mégsem* érdekes szó: előzményt sejtet, vívódást. Ezért halljuk megmásíthatatlannak a szilánkokra tört üvegből elénk rajzolódó, átlátszó gondolat – jóslat – halálát: a jövő álomünnepe vagy az álomból előlépő ünnep *káprázat*.

Ikarosz repülésére – tovább szárnyalására – rá se kérdezzünk. Túléli-e esetleg a légüres tereget? A nap heve – az apa fulladásakor már este van – nem érheti utol a fiút. Bírja-e a sötétség ellenében? Van-e egyáltalán hol apátlanul, istentelenül (?) földet érnie, s neki vajon nem *vág-e elevenébe* az utolsó sor, vagy az üvegszilánkos levegő megedzette, azon túl már minden másra érzéketlen. És az álomból lesz-e visszatérés, a valóságos tébolyba, esőre, fullasztó forróságra. Értjük-e az üzenetet, a költészet daidalát:

„*Van egy rossz hírem.
Jó lesz, ha meghallgatom.*”

Végezetül térjünk vissza a rádiós beszélgetésre, hogy a szerzőtől halljuk összefoglalva, hogy miként reflektál a rá oly jellemző daidalos attitűdre.

„– *Én ezt tényleg azért szeretem, mert úgy érzem, hogy nemcsak egy jó mondás, nemcsak jól hangzik, hanem benne van ez a intenció, mind a kettő, hogy attól jó lesz az a hír; hogyha meghallgatom.*

– *Melyik áll hozzád közelebb, az optimista: van egy rossz hírem, jó lesz, vagy pedig az, hogy jó lesz, ha meghallgatom?*

– *Hát nyilván azért hagyom meg benne, mert az ambivalenciája tetszik a dolognak, hogy van benne egy agresszivitás, ahogy intonálódik, másrészt viszont az az effektivitás, hogy ha az én rossz híremet a másik meghallgatja – és ugye ez az írói aktus, ha elolvassa –, akkor az attól jóvá válik, mint ahogy egy Shakespeare-tragédiát ha megnézel, elolvasol, akkor az gyönyörűséggel tölt el.*”

Igen (!): ha elolvassa.

Jegyzetek

1. FEJ VAGY ÍRÁS? Magyar ÍRÓK BURGER Barna FOTÓIN. *Népszabadság*, 2005. szeptember 30.
2. *Litera* (<http://www.litera.hu/kh2005.ivy>).
3. TÁRSALGÓ – IRODALOMRÓL, MŰVÉSZETEKRŐL. 2005. október 18. K. 14.04–14.59.
4. „...számomra megoldatlan (mondjam azt: megoldhatatlan?) rejtélyt vagy rejtvényt rejt magában már a kötet, illetve az utolsó vers címe is: vajon mit is jelenthet az, hogy *Daidal*? Milyen dal lehet ez? *O-dai dal*? *Dajdaj-versről* lenne szó? *Egyik se stimmel*. Vagy talán az lenne, amit *kisegítő tanácsként* kaptam: a *diadal* szó kifordítása? Ez lenne való-

ban? Vagy csak *jelentés nélküli dallamjáték* lenne? Az *egyéb-ként nagyon szép és erős vers további szövegében egyetlen más ilyen típusú hangtani-szótani torzítás nincs – s a kötet egészében sem lesz egyébként uralkodó a szavak testének, anyagának kiforgatása. Akkor pedig miért, s mi végett? Csak a titokzatosság fokozása végett?”* Margócsy István: *A MARNÓ-FEELING. Élet és Irodalom*, 45/23. 2001. június 8.

5. A KÖLTÉSZET DAIDALA. *Élet és Irodalom*, 44/45. 2000. november 10. DAIDAL. *Élet és Irodalom*, 45/05. 2001. február 2.

6. T. S. Eliot: EAST COKER. Vas István fordítása.

7. Marno János: A CSELEKMÉNY – ISTEN HA EGYSZER LÁB-RA KAP. Holnap Kiadó, 1990. 68.



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
a Pro Cultura Urbis Közalapítvány, valamint a Tiara Rt.
támogatásával jelenik meg



STRABAG

